القصيدة العربيّة الحديثة

بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية



القصيدة العربية الحديثة
بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية

القصيدة العربية الحديثة
بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية

حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى
جيل الرواد والستينات

البريد الالكتروني: E-mail :unecriv@net.sy

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

http://www.awu-dam.org

تصميم الغلاف للفنانة: نسرين المقداد

❑❑

أ.د. محمد صابر عبيد

القصيدة العربية الحديثة
بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية

حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى
جيل الرواد والستينات

المقدمة

إن الشعر كما يراه مالارميه هو التعبير باللغة البشرية وقد أرجعت إلى إيقاعها الأساس، إيقاع المعنى الغامض لمظاهر الوجود، بمعنى أن شرط الشعر ينبع من اكتساب لغته إيقاعاً خاصاً يتشكل من قوة الغموض في الطبقات العميقة للمعنى، تلك التي تحاول تفسير مظاهر الوجود المعقدة تفسيراً شعرياً، إلا أن دخول موسيقى الشعر بوصفها نظاماً قائماً على أسس وقواعد وقوانين منطقية ورياضية زاد من انتظام فعالية البنية الإيقاعية في النص الشعري، وفسّر في الوقت نفسه إشكالية الغموض والقوة فيه، ونقلها من فضائها السحري الغيبي إلى حيث تشتغل أدائياً في بنية القول الشعري، متجاوزة في ذلك الوظيفة التقليدية الصرف للإيقاع.

هذا النظام الجديد بقوانينه ونظمه وقواعده المحددة الواضحة التي تنطوي على إمكانات قابلة للانكشاف بمرور الزمن وتعقيد التجربة الشعرية وتعميقها، يتقدم بوصفه بنية رمزية تنتزع مفاتيحها من شبكة الدلالات التي تمتزج بها، وتنقلها من شكل الحياد في حدود واقعها الرياضي المقنن إلى صورة الانحياز المتضمن استنباط كل عناصر الحياة والإبداع والتجول في هذا الواقع المقنن، وجعله جزءاً متفاعلاً في التجربة.

إن المهمة التقليدية التي ينهض بها الشاعر في محاولة إيجاد محاورة بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع، تبدو الآن غير كافية تماماً إذا ما أدركنا سر الارتباط الحيوي بين الشعر والموسيقى والعلاقة العضوية بينهما، بوصف أن الإيقاع المتولد عن هذا التداخل يعد مناخاً حيوياً يوفر لمنظومة الدلالات المتشكلة من جوهر المعنى الشعري قدرة أكبر على التمظهر واتساع الحدود.

إن المعنى لا يتحول من نثري محدد إلى شعري مطلق إلا من خلال

اشتغال بنية إيقاعية، تسهم في إحداث هذا التحول الخطير فـــي شـــكل اللغـــة وطاقاتها الدلالية، وصولاً إلى التعبير عن الظلال الوجدانية للدلالات.

من هنا يمكن التأكيد على أن أي خلل في الموازنة الحرة بين إيقاع الدلالة ودلالة الإيقاع يصاحبه شرخ في شعرية القصيدة، يؤدي ضرورة إلى خلخلـــة نظمها وقوانينها.

يمثل الصوت أصغر وحدة إيقاعية في المفردة الداخلية في نسيج القـــصيدة الشعرية، ويكتسب في دخوله الشعري قيمة إيقاعية مضافة، من خلال الفعاليات التي تنهض بها مجموعة الأصوات المتجانسة والمتناثرة، وهي تؤلف موجهات تقارب قيماً مدلولية معينة، لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال إقـــصاء إيقـــاع المفردة الشعرية عن محتواها الدلالي.

وإذا كانت هذه العلاقة يكتنفها الكثير من الغموض والسرية في صـــورتها المجردة غير الشعرية، فإنها في الشعر تتجلى بكامل قوتهـــا وعطائهـــا، إذ أن للشعر قوته في كشف سرية العلاقة وإبانة غموض آلية التوصل بـــين معنـــى الصوت وصوت المعنى فيها.

وتظهر قوة الشعر الكاملة هذه في الطاقة التي ينطـــوي عليهـــا الـــصوت مشرباً بالدلالة، وبقدر ما يكون هناك تجاوب صوتي فإنه يـــسهم فـــي إحـــداث موازنة سيميائية دلالية، كما أن الجرس الموسيقي وهـــو يتـــشكل بانـــدفاعات صوتية ذات صورة أكثر تعقيداً من الصوت المجرد، فإنه يشتغل على تصوير فضاء المعنى، ويعمل الإيقاع بوصفه المرحلة الصوتية الأكثر نضجاً وصيرورة على دعم هذا الفضاء من خلال إنتاج الفعل الصوتي في النص.

إن طبيعة التكون والنمو المحوري للدلالات فـــي الـــنص تفـــرض علـــى الأصوات المؤلفة لها طبيعة السعة والعمق، بما يحقق تناسباً حياً تتمخض عنـــه البنية الإيقاعية الخاصة بالنص.

ويبدأ هذا التكون من نقطة "بؤرية" تلتقي فيها بؤرة المعنـــى مـــع بـــؤرة الصوت، ويتم الاتحاد بينهما في منطقة الشعر الغامضة، وباكتساب هذا الاتحاد قوته الشعرية تندفع بؤرة المعنى نحو التخلق الكامل بالتجربة، ومن ثـــم تقـــديم مستويات دلالية جديدة مشبعة بالتعدد والاحتمال يصاحبها تطور وتعقيد وعمق في البنية الإيقاعية، بالقدر الذي يستوعب انفجار الدلالة، ويحقق تماسكاً نـــصياً يستحيل فصله.

إن الوزن في شكله الأساسي المجرد هو الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص، وهو في ذلك كـالأرض الصالحة للزراعة التي لا تكتسب شكلها إلا من خلال النوع المـزروع فيهـا، وهو يخلق منها صورة على نحو خاص تتغير "مادة وإيقاعاً" بتغير النوع.

فالوزن الشعري هنا تعبيري، بمعنى أن بؤرة الدلالة وظلالها هـي التـي تعطي للوزن شكله الإيقاعي الخاص.

وبقدر ما يكون الانسجام الواجب تحققه بين الدلالة والوزن الشعري كبيراً، فإنه يتمخض ضرورة عن التحام جدلي متطور بين فضاء الـوزن والفـضاء الدلالي في النص الشعري يزيد من أهمية الوزن، وتزداد هذه الأهمية أكثر كلما أصبح الوزن عنصراً دلالياً في النص، على مستوى تعميق البنية الدلالية فـي ذاتها وتجسيدها، إذ يبدأ من هنا باكتساب جماليته الخاصة التي لا يمكن لها أن تتحقق من دون الوصل بالوزن إلى هذه المرحلة من الالتحام والتفاعل مع بؤرة المعنى وما يتمخض عنها من آفاق دلالية متشعبة، قادرة علـى التعبيـر عـن التجربة الشعرية بكل عمقها وثرائها وتعقيدها.

وتصبح حركة الوزن طبقاً لهذا المفهوم متماهية مع حركة المعنى ومحددة لها في بعض الأحيان، أي تتدخل في صلب طبيعة التشكيل النسيجي لنظم البناء في النص.

// //

الفصل الأول

بنية الإيقاع الشعري
التشكيل والتدليل

- الإيقاع مصطلحا فنياً
- نظام الإيقاع
- الإيقاع والوزن
- رمزية الأصوات
- الإيقاع وحركية القصيدة
- الترخص العروضي وتغير بنية الإيقاع
- أنماط إيقاعية القصيدة:
  1- الإيقاع الصوتي
  2- إيقاع السرد وإيقاع الحوار
  3- إيقاع البياض
  4- إيقاع الأفكار
- بنية الإيقاع الداخلي
- إيقاع قصيدة النثر

الإيقاع rhvthm مصطلحاً فنياً:

الإيقاع لغة الميقع والميقعة: المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها[١]، وهو ما يحدثه الوزن أو اللحن من انسجام، وقد ربط السجلماسي بينه وبين الوزن فقال "الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة"[٢].

وشرح الموزونة بقوله "فمعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر"[٣].

وهو في الاصطلاح الموسيقي الصرف "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمان النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية وكل واحد منها يسمى دورا، أو إظهار مناسبات أجزاء الزمان من القوة إلى الفعل بحسب اختيار الفاعل، أو صياغة اللحن حسب أجزاء متناسبة من المفاصل الزمنية محدودة في كل ميزان، أو جماعة فقرات بينها أزمنة محدودة المقادير لها أدوار متساوية الكميه على أوضاع مخصوصة يدرك تساوي الأزمنة والأدوار بميزان الطبع السليم. وكما أن عروض الشعر متفاوتة الأوضاع مختلفة الأوزان لا يفتقر الطبع السليم فيها إلى ميزان العروض، كذلك لا يفتقر إلى إدراك تساوية أزمنة كل دور من أدوار الإيقاع إلى ميزان يدرك به ذلك بل هو غريزة جبل عليها الطبع وتلك الغريزة للبعض دون البعض الآخر وقد لا يحصل بكد واجتهاد"[٤].

---

[١] *معجم النقد العربي القديم، د. أحمد مطلوب، جـ ١: ٢٥٧، وانظر: اللسان (وقع).*

[٢] *نفسه: ٢٥٧، وانظر: أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، ١٩٨٠، الرباط: ٢٨١- و: ٤٠٧.*

[٣] *نفسه: ص٢٥٧*

[٤] *صفي الدين عبد المؤمن الأرموني البغدادي، كتاب الأدوار، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠، بغداد: ١٣٩-١٤٠.*

وعلى الرغم من انصراف هذا المصطلح في العربية إلى هـذه الـدلالات وغيرها، فإن الكلمة مشتقة أصلاً من اليونانية بمعنـى الجريـان أو التـدفق، والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصمت و الصوت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللـين أو القـصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء.. الخ، فهو يمثل العلاقـة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفنـي أو الأدبي. ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة فـي الموسـيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية. فهو إذن بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الفن، ويـستطيع الفنـان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتباع طريقة من ثلاث: "التكرار، أو التعاقب، أو الترابط"[١].

ولا يكتفي التحديد العام لمشكلة الإيقاع باقصارها "على الأدب بشكل نوعي أو حتى على اللغة. فهناك إيقاع للطبيعة وآخـر للعمـل، وإيقـاع للإشـارات الضوئية"[٢].

ويأخذ الإيقاع في سياقاته الإجرائية أشكالاً شتى، فـ "هو التكرار المتسق أو غير المتسق لوضع أو مركز قوة، لمعنى أو حركة. وهو أحد أنواع الوحدة لأنه تركيز على حركة أو نغم أو لفظ معين يظهر في تناوب الحركة والسكون، الأنوار والظلام، عودة البداية في النهاية، رجوع القرار في الأغنية، رد العجز على الصدر في الشعر، تكرار قافية واحدة أو قواف متناوبـة، رجـوع نوبـة واحدة أو عبارة موسيقية في المعزوفة. فهو تناظر زمني يقابله فـي الطبيعـة توقف الحركة أمام حاجز ثم استئنافها. ويقوم جماله على لذة انتظار ما نـستبق حدوثه[٣]، إلا أن هذا يجب أن لا يوهم بوصف الإيقاع على أنه مجرد وسـيلة إطراب أو استجابة لحاجة نفسية صرف، فهو "ذو قيمة خاصة من حيث المعاني التي يوحى بها. وإذا كان الفن تعبيراً إيحائياً عن معاني تفوق المعنى الظـاهر فالإيقاع وسيلة هامة من وسائل هذا التعبير لأنه لغة التواتر والانفعال"[٤]، لذلك

---

[١] *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: ٧١*

[٢] *أوستن دارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب: ٢١٢*

[٣] *روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي: ١٠٧*

[٤] *نفسه ١١٠*

ارتكز عليه الشعر ارتكازاً أساسياً في بناء موسيقيته وعد أحد أهم أركانها التي ترتكز أولاً على الانسجام أو تآلف الأصوات"[١]، فالشعر يعمل من خلال عناصره المكونة جميعاً على تحقيق أعلى نسبة ممكنة من الانسجام والتوافق في القصيدة، ويأتي الإيقاع لدعم هذا الإحساس العام بالانسجام[٢]. غير أن هذه المهمة التي ينهض بها الإيقاع في تشكيل البنية الهيكلية للنص الشعري يجب أن لا تصدر عن حركة خارجية إنما تنبع من الداخل كضرورة تعبيرية[٣].

إن الإيقاع بوصفه "التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعري والمبدأ المنتظم للغته[٤]، وبما أنه "ينشأ غالباً من تفاعل عنصرين متمايزين[٥]، وفي ظل فعاليات متنوعة للعوامل الأخرى المكونة للعمل الشعري التي غالباً ما تكون متعارضة فإن الإيقاع يمثل "في الدرجة الأولى في الاستثمار الماهر لهذه العوامل المتعارضة.[٦]. وكلما كان هذا الاستثمار على درجة عالية من المهارة والوعي، كان للإيقاع قدرة أكبر "على التعبير والتصوير والتأثير"[٧] ذلك لأنه ليس إطاراً كمياً مجرداً يتوقف عمله عند حدود تنظيم طبقة الألفاظ" ولكن له قيماً كيفية وطاقات جمالية وقدرات فائقة على التعبير هي نصيبه من المساهمة في الشعر"[٨]، ربما لا يتحقق في القصيدة تحققاً نموذجياً إذا لم يكن فضلاً عن كل خواصه وطاقاته الجمالية" أداة تعزيز للمعنى"[٩]، وهو لا يحقق هذه الإنجازات إلا بوصفه الكلي بوصفه نظاماً عاماً في القصيدة، إذ أن بنيته "تقبل التجزئة في شكلها ولكنها ترفضه في كليتها. فنحن نتأثر بالإيقاع جملة وليس بالوحدات مجزأة، فاشتراط التوازن الكمي الهندسي المنتظم انتظاماً حرفياً صارماً لا يفسر حقيقة الإيقاع بقدر ما يجسدها التقابل والتناظر، المعاودة والمختلفة، الانتظام والبتر، لأن هذه

---

[١] *نفسه: ١٧٧*

[٢] *جان كوهن، بنية اللغة الشعرية: ٨٦*

[٣] *د. عزيز الحسين، شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات، ط١- ١٩٨٧- بيروت.*

[٤] *نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٣-١٩٨٧- بغداد ٧١*

[٥] *كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش. م.م، ط١-١٩٨٧- بيروت: ٥٢*

[٦] *نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٧٣*

[٧] *محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس: ٦٩.*

[٨] *المصدر نفسه: ١٢٤*

[٩] *تمهيد في النقد الأدبي: ١٨٩.*

التقابلات الثنائية هي التي تساعدنا على إدراك التخلخل النفسي والتوتر العاطفي لدى الشاعر، وتوحي بالضغط الداخلي لمخزون التفاعل الحيوي للمشاعر الإنسانية والإحساس بالتجارب الشعورية"[١]. بمعنى أنه يرتبط ارتباطاً حياً بحيوية التجربة ومن ثم حياة النص الداخلية، ويتشكل فيها على أنه "شبكة من التشكيلات والعلاقات التي قد يتبلور بعضها في بحور متميزة، قائمة بذاتها بينما يشكل بعضها جزءاً لحميا من تشكيلات إيقاعية أوسع لكنه يكون طبيعياً ومألوفاً للأذن المتلقية. ثم أنه في شروط تاريخية معينة قد يتسرب إلى تشكيلات إيقاعية أخرى تمتلك بنيتها بعضا من خصائص البنية التي كان هو جزءاً منها ويتأسس في البنية الإيقاعية في مواقع جديدة مشكلاً علاقات جديدة"[٢]. وهو في كل ذلك إنما "يعني انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً، ظاهراً أو خفياً، يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ويعبر عنها كما يتجلى فيها. والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس مما يعطي انطباعاً بسيطرة قانون خاص على بنية النص العامة مكون من إحدى تلك العلاقات أو بعضها. وعادة ما يكون عنصر التكرار فيها هو الأكثر وضوحاً من غيره خاصة وأن يتصل بتجربة الأذن المدربة جيداً على التقاطه. وليس يعني أي من تلك العناصر الإيقاعية في تكويناته الجزئية الصغيرة المبعثرة في النص شيئاً ذا بال، إذ هو لم ينتظم في بنية إيقاعية أساسية وشاملة تجمع من مختلف أطرافه"[٣].

وبهذه القابليات المدهشة الداخلية في صميم حركة وفعالية القصيدة فإنه يمكن أن يعد في حقيقته" القانون التوليدي الأساس الذي يخلق الحدث الشعري"[٤]، غير أن هذا القانون لا يمكن أن يعقد على وفق ضوابط محددة صارمة كما هو في الشكل العام للبحور الشعرية، إذ "لما كانت الأنظمة

---

[١] د. عمران الكبيسي، مقال *(أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر) مجلة الأقلام، العدد ١- السنة ٢٥- ١٩٩٠.*

[٢] د. كمال أبو ديب، *جدلية الخفاء والتجلي- دراسات بنيوية في الشعر- دار العلم للملايين ط١- ١٩٧١- بيروت: ١٠٤-١٠٥.*

[٣] د. علوي الهاشمي، مقال *(جدلية السلوك المتحرك- مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي- مجلة البيان، العدد ٢٩٠-١٩٩٠، الكويت.*

[٤] محمد لطفي اليوسفي، *في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، ١٩٨٥- تونس: ١٥٧.*

الإيقاعية المبتدعة التي يتكون منها الإيقاع المميز للشاعر أنظمة اختيارية، فقد لزم من ذلك أن لا يخضع لضوابط دقيقة معينة، فهي اكتشافات لعلاقات خفية في اللغة يتوصل إليها الشاعر ثم يسعى إلى تطويعها وإبرازها في أعماله"[١]. وأن هذه العلاقات الخفية في اللغة لا تتوقف في تشكيلها لنظام الإيقاع على إسهام الصوت والتركيب والدلالة حسب "بل يتعدى ذلك إلى المجالات الحضارية والثقافية لكل من الباث والمستقبل، فنظرية الإيقاع في اللغة الشعرية يجب أن تحتوي كل العناصر اللسانية والنفسية والثقافية للكتابة والقراءة، وهو ما يجعل بعضهم يعرف الإنسان بأنه حيوان إيقاعي"[٢].

نظام الإيقاع:

إن الإيقاع بوصفه نظاماً، ما يزال يفتقد في طروحات الكثير من النقاد إلى الدقة والشمول والتحديد، ويبدو أنه لن يكتسب وضوحاً مرموقاً في القريب العاجل لما يحيطه من غموض مفهومي ناتج عن اختلاف وتباين النظر النقدي فيه، ولا بد من أجل تحقيق مقاربة جديدة تولي هذه القضية اهتماماً أكبر أن ندرك أن الظاهرة الإيقاعية ليست وليدة الشعر الحديث أو متمخضة عنه، بل أنها "تنبع من التراث الشعبي كله ومن البنية الإيقاعية الجوهرية للشعر ضمن الثقافة كلها. وأن أي تغيير يطرأ على علاقة من علاقات البنية الإيقاعية يرتبط بمجموع العلاقات المكونة ضمن هذه البنية، وينبع من شروط تخص البنية الكلية لا العلاقة الجزئية. هكذا يكون الإيقاع الشعري جسداً واحداً أو بنية واحدة من العلاقات الأساسية. وتكون أي ظاهرة ضمنه محكومة بطبيعة هذه العلاقات وفاعلة فيها في الوقت نفسه، أي أن البنية الإيقاعية تخضع لجدلية أساسية هي التي تمنحها خصائصها وتحكم تطوراتها وتغيراتها والتحولات التي تخضع لها"[٣].

وهذه الظاهرة الإيقاعية في بنيتها التكوينية العامة لها علاقة وثيقة بالإنسان في مستواه الفطري، فـ "الإيقاع باعتبار علاقته بالإنسان له بعد أنثروبولوجي ونفسي حين يحيل على التلذذ، زيادة على ما كان له من قوة سحرية في

[١] *ثائر عبد المجيد العذاري، الغيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق: ١٦٧.*

(٢) *توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث في العراق، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية- جامعة بغداد ١٩٨٩: ١٦٧.*

[٣] *د. كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي: ١٠١-١٠٢.*

الماضي وما لعبه من دور حين كان إطارا لممارسات شعرية. إن له من جهة أخرى بعدا شعرياً بلغ من المرونة حدا أن كان قربه من الشعر فقد جعل معناه مستعصياً على اللغة وغير مدرك إلا بالتجربة في حدود لا دلاليته. وأخيراً فله أيضاً بعد فلسفي أهمل العروضيون البحث فيه، ذاك هو اغترافه من نظرية الأعداد الفيثاغورية حيث تتخذ جمالية النظام رياضيا. وهو ما يزال ملاحظا إلى حد الآن"[١].

وإن من أكثر صفات الإيقاع أهمية وأكثرها حضوراً وتأثيراً في تشكيل الأساسيات الأولى لبنية النص الإبداعي كونه من بين جميع العناصر الجمالية في العمل الأدبي، هو أول ما يدخل ميدان الفعل"[٢]، وإذا ما نظر إليه في علاقته بالشعر خاصة فإنه يعد قوة الشعر الأساسية وطاقته الأساسية[٣].

ويمكن القول أن الشعراء المحدثين كانوا أكثر وعياً من أسلافهم لهذه الظاهرة البالغة الخطورة والأهمية، التي أصبحت تحدد جزءاً كبيراً من مصير القصيدة المعاصرة، إذ استفادوا "من عصرهم وما فيه من خيرات جمالية فوعوا جيداً معنى التناظر والتناغم والانسجام والتناسب والإيقاع والتنافر والنشوز والتناقض، فصقل هذا الوعي إحساسهم وهذب طباعهم ومكنهم من تنظيم قصائدهم تنظيماً رائعاً يعطي الكلمات وإيحاءاتها دلالة كبرى، فيفصح هذا التنظيم للكلمات في القصيدة عن مقابلات ومتناقضات ووجوه نشوز في الواقع الاجتماعي والنفسي والروحي والطبعي، مما جعل القصيدة بنية رمزية قائمة على تنظيم لفظي، وهذا الاتجاه الجديد جعل الشاعر موجها بإيقاع مسيطر يطلب تشكيله وألزم الشاعر أن يخضع الكلمات لمطالب هذا التشكيل فأصبحت تشكيلات الكلمات هي التي تخلق القصائد وليست الأغراض كما كان سابقاً، والعناية بالكلمات وضمها إلى بعض ومعرفة مدى تأثير كل كلمة بالأخرى لنصل إلى الإيقاع العام يحتم معرفة القيم الموسيقية للكلمات ودور الصوت في كل منها وتأثيره فلا نقتصر على العمل الوظيفي للكلمة"[٤]، بوصف أن العمل

---

[١] د. *محمد السرغيني، محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط١- ١٩٨٧- الدار البيضاء: ١٥١.*

[٢] *غيورغي غاتشف، الوعي والفن، ترجمة: د. نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة (١٤٦)، ١٩٩٠ الكويت: ٦٥*

[٣] *نفسه: ٦٤.*

[٤] د. *عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، ط١- ١٩٨٥- الزرقاء ١٠٢.*

الوظيفي للكلمة هو عمل نثري في المقام الأول، لأن اللغة إذا اكتفت بالدور الوظيفي المقدر لها فإنها تمارس فعلاً نثرياً قائماً على الوقائع والحقائق نقلا يقترب من الحرفية.

إن اللغة الشعرية تبدأ فعاليتها الإبداعية في القصيدة حين تبدأ من نقطة الصفر هذه، إذ يتجلى الإيقاع في عنصرها "وإن كان بصورة أقل من الوزن في طريقة إدراكها، لما يلابس الصوت اللغوي من دلالات ورموز ومفاهيم وصور ومقاربات تشتت التركيز الصوتي وإيقاعيته المتجلية، وإن كانت بدورها تنبع منه وتتوالد في إيقاعات جديدة أكثر اتساعاً وخفاء وتجريدا"[1]، ويجب أن يكون استثمار العنصر الصوتي في بناء إيقاع القصيدة أكبر من مجرد اعتماد الصوتية الصرف في الأصوات اللغوية، كي لا ينتج عن ذلك تشكيل إيقاعية خارجية جاءت القصيدة الحرة أساساً لتقليل الاهتمام بها والتعويض عنها بإيقاعية داخلية تتناسب والتطورات الهائلة التي حصلت في البنى الأساسية للحضارة والإنسان، فـ "كلما ابتعد النص الشعري عن مظاهر الصوت وموسيقاه على المستويين الوزني واللغوي كان تمظهر الإيقاع أقل وفرصة انسرابه في مظاهر أخرى غير صوتية صريحة أو خالصة كانت أكبر وأوضح، وأبلغ دليل على هذه القضية تطور القصيدة العربية ومراحل تحولها الموسيقي من الوزن إلى الموشحات إلى الرباعيات إلى شعر التفعيلة فالشعر الحر فقصيدة النثر أو النثيرة.. كل ذلك بسبب تداخل مظاهر إيقاعية أخرى غير صوتية في النص الشعري كالقصة والرواية والمسرح والفنون التشكيلية والسينما إلى آخره، مما أدى بالإيقاع الصوتي الصريح للانسراب في مظاهر إيقاعية تتصل بتلك الفنون والانفتاح عليها لتوليد إيقاع فني أشمل وأكثر تعقيداً وتشابكاً في النص الشعري الحديث خاصة في قصيدة النثر التي تجسد أعلى مرحلة في قانون التناسب العكسي بين المظهر الصوتي للإيقاع ومظاهره الأخرى"[2].

هذا يعني أن الاحتفاء بصوتية المفردات لم يعد مظهراً معبراً عن مفهوم الإيقاع بدقة، بل أصبح عنصراً واحداً من مجموعة كبيرة من العناصر تشكل في تداخلها وامتزاجها هذا المفهوم، وأصبح إيقاع اللغة بمفهومه الشمولي الواسع هو الأكثر أهمية في موسيقى الشعر الحر" ومن حسن حظ الشاعر العربي أن

---

(1) *علوي الهاشمي، قراءة نقدية في قصيدة حياة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1-١٩٨٩، بغداد: ١٥٣.*

(2) *نفسه: ١٥٣.*

اللغة العربية ذات إيقاع موسيقي رفيع وشامل، وذلك لأن الإعراب أحد سمات اللغة العربية الأساسية وله فيها أهمية عضوية إذ بدونه تتعطل اللغة. ووظيفة الإعراب منصبة بالدرجة الأولى على أواخر الكلمات، فيه تتحدد المعاني، ولو استعرضنا حالات الكلمات العربية فيما تنتهي به أواخرها إعراباً لهالنا عددها وتنوعها. والإعراب مرتبط ارتباطاً كاملاً بالمعنى، وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفني للكلمات، فيحصل –عندئذ– ضربان من الإيقاع في كل كلمة أحدهما ذهني والآخر فني. وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعا نفسياً مؤثراً في ذهن المتلقي"[١]، إذ تغادر سياقها الدلالي المباشر باكتسابها حساسية جديدة تجعل من الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب"[٢]. لأن هذه اللغة الثانية ليست وليدة عنصر أو عنصرين، إنها وليدة مجموعة كبيرة من العناصر المتداخلة مع البنية الدلالية المتمثلة في الفكرة الشعرية التي تنهض عليها القصيدة بوصف أن "لا وجود لفكرة شعرية فنية حية دون إيقاع"[٣] كما يقول غوته.

وبذلك يمكن القول أن نظام الإيقاع هو "الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي، فكري، سحري، روحي). وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية"[٤]. يتدخل في العمل الشعري تدخلاً مباشراً وتفصيلياً ليسهم مع العناصر المكملة الأخرى في منح هذا العمل هويته وماهيته الإبداعية.

وينتمي الإيقاع إلى نمط الأفعال الإبداعية المبتكرة التي لا يحكمها نظام موسيقي مهيمن، فهو لا يجري على نسق واحد حتى وإن ارتبط أكثر من إيقاع بنظام وزني واحد، وهذه الصفة هي التي تمنح القصيدة قابلية على الإنجاز الشعري المتقدم في ضوء قدرات الشاعر الإبداعية في هذا المجال.

إن ابتكار الإيقاعات الجديدة في القصيدة إنما يعمل على توسيع قدرات

---

(١) د. عبد الله الغذامي، *تشريح النص– مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة– دار الطليعة ، ط١–١٩٨٧– بيروت: ١٠٧.*

(٢) *خالدة سعيد، حركية الإبداع– دراسات في الأدب العربي الحديث– دار العودة، ط٢– ١٩٨٢ بيروت:١١١*

(٣) *الوعي والفن: ٧٤.*

(٤) *حركية الإبداع: ١١١*

المتلقي على الإحساس ويرهفها. ويرى أليوت أن ثمة روابط كثيرة لم تستكشف بعد ولعلها غير قابلة كليا للانكشاف بين إيقاع الشاعر وما يمكن أن يدعي دون تشدد إيقاع العصر[1].

وتحتاج هذه الروابط إلى قدرات شعرية متفوقة بإمكانها أن تظهر وضوحا أكبر لخواص العلاقة بين الإيقاعين، من أجل أن ترفد القصيدة بقوة حضورية أكبر وفاعلية أوسع في التأثير والكشف، إذ يمكن للشعراء المجيدين "أن يقدموا نماذج إيقاعية خاصة بهم تجاوز القوالب العامة، نبرية كانت أو كمية إلى رسائل أخرى صوتية وصرفية ودلالية، تشكل في مجموعها ما يسمى بالتماسك النصي Choesion، وتحقق ملائمة البنية الصوتية الظاهرة للبنية الدلالية الباطنة appropriatenss وهنا يصل الإيقاع في قصيدة بعينها إلى أقصى درجات التفوق والخصوصية"[2].

فالقصيدة إذن بإيقاعها، والإيقاع بتفرده عبر أحداث هذا التماسك النموذجي بين قدرات الصوت وظلال الدلالة، بما يعطيها جدة كاملة يجعل من فاعلية الإيقاع فيها فاعلية ابتكارية.

الإيقاع والوزن:

تقوم القصيدة الحديثة في تشكيل بنيتها الموسيقية- ضمن ما تقوم به- على عنصرين أساسيين هما الإيقاع والوزن، إذ يكمل أحدهما الآخر في تناسب وتلاحم شديدين "على أن ثمة فارقاً دقيقاً بين ما يعرف اصطلاحاً بالوزن meter وما يدعى فنيا بالإيقاع Rhythm ولكي يتضح هذا الفارق ينبغي أن نميز بين الصوت باعتباره وحدة نوعية مستقلة، والصوت باعتباره حدثا ينطقه المتكلم بطريقة خاصة، وفي ظروف لغوية وواقعية خاصة، ففي الحالة الأولى ينظر إلى طبيعة الصوت من حيث هو لام أو ميم، أو ضمة أو فتحة مثلاً، وفي الحالة الثانية ينظر إلى خصائصه النسبية والسياقية relational كدرجته علوا وانخفاضاً، ومداه طولاً وقصراً، ونبره قوة وضعفاً، وتردده في التركيب اللغوي قلة وكثرة، وتلك خصائص نلحظ فيها طريقة النطق بالصوت، إضافة إلى

---

(1) *ماثيسن، ت.س، الشاعر والناقد: ١٨٤.*

(2) *سعد مصلوح، مقال (المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي)، مجلة فصول، العدد ٤- المجلد ٦- ١٩٨٦:١٨١.*

السياق الذي ورد فيه، والنسق اللغوي الذي تضمنه مع غيـره"[١]. بمعنـى أن المقصود تحديداً بالإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثـر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة وقد يتوافر الإيقاع في النثر"[٢]، وهو أيضاً "النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجأة التـي يولدها سياق المقطع"[٣]. في حين يحدد الوزن بأنه مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[٤].

والإيقاع بوصفه تكرارا دورياً لوضع يمكن أن يلعب دوراً ثنائياً في تشكيل بنية القصيدة، فهو فضلاً عن "وظيفته كوسيلة للقيـاس – يلعـب دوراً دلاليـاً. فتشابه عناصر مختلفة جداً أو –بالعكس– اختلاف عناصر متشابهة جداً، يمكن أن يزداد تأكده من خلال تواجدها في مواضع وزنية متطابقة. إن الإيقاع كيان نصي معارض للوزن الذي هو نظامي. فالإيقاع هو المتغير والوزن هو الثابت. والوزن الذي هو نمط مجرد يتعرف عليه بواسطة التقطيع، يخلق نظام توقعاته الخاص، جموده الخاص، وسرعان ما يصبح إدراكه آلياً. والتنوع الذي تقدمـه المتغيرات الإيقاعية للوزن يحطم آلية الإدراك ويكون مقوماً أساسياً في التـأثير الجمالي العام للنص، إن النظام الوزني يتفاعل ليس فقط مع تمثيله وتفسيره، بل مع عناصر من المستويات الأخرى مثل المستوى المعجمي أيـضاً. فالوضـع الوزني والشيوع يعدلان– دون مدعاة للتساؤل – المعنى المعجمي في الـشعر. والنظم الوزنية لا تؤثر فقط على المستوى المعجمي، بل إنها تميل حتى إلى أن تحمل نفسها بقيمة دلالية"[٥].

إن الإيقاع والوزن يعتمد كلاهما على التكرار، وفي الوقت الذي يقوم فيه الإيقاع على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة فإن الوزن يقوم على تكـرار حفنة من الإيقاعات، "إلا أن قوة هذا التكرار تتمثل في توليد نوع من التـوازي

---

(١) د. محمد فتوح أحمد، مقال *(ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري)*، مجلة البيان، العدد ٢٨–١٩٩٠– الكويت، (نقلاً عن):

Warren Rwellek, Thory of literature, London, 1954, p.160.

(٢) *عضوية الموسيقى في النص الشعري*: ٥٠.

(٣) نفسه: ٥٠.

(٤) نفسه: ٥٠.

(٥) بارتون جونسون، مقال *(دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر)* ترجمة: سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، العدد ٢٥– السنة ٤–١٩٨٢: ١٥١.

بين الكلمات والأفكار، وكلما كان هذا التوازي واضحاً في تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني، وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية حيث يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء، أو عن طريق التقابل حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لوناً من الاتفاق الدلالي مهما كان المستوى الذي يتم عليه التحليل اللغوي"[١].

ولقد استنتج الشكلانيون الروس من خلال مفهوم الإيقاع الذي يصبح مرتبطاً بالجوهر اللساني للشعر بعد أن يفقد صفته المجردة"[٢] إن الخطاب يمكن أن يبقى شعراً حتى مع عدم المحافظة على الوزن. فالمبدأ الذي يؤديه الإيقاع وهو الانسجام، يمكن أن يتحقق بطرق عديدة ليس الوزن إلا واحداً منها، فيما يظل للنص الشعري في الأبنية الأخرى مجال لاستجلاء صور متعددة للإيقاع، يحققها الشاعر من خلال تنظيم الأفكار والمعاني وإخفاء الدلالات، كما تظهرها القراءة واستجابة القارئ جمالياً. أي أن المهمة الفنية للإيقاع يتولاها الشاعر، فيما يستكملها القارئ جمالياً"[٣].

إن الوزن هو وظيفة الإيقاع وصورته وجزء منه، إذ أن الإيقاع سابق للموسيقى والشعر[٤]، وهو مرتبط بالتجربة، يستمد منها خاصيته الدلالية المشكلة لنظامه الإيقاعي. وإذا كان الوزن كما يرى جورج سامبسون هو الأساس الآلي للبيت فإن الإيقاع عنده هو الأساس الذي يبنى عليه التعبير عن أفكار الشاعر بحرية تامة، وعلى هذا الأساس يعد أسمى من الوزن دائماً، والشاعر العظيم هو الذي يتخذ من الوزن خادماً طيعاً، إذ يقوم بتوزيع الأنظمة الإيقاعية التي تظهر تفرد شخصيته، في حين يحافظ على التشكيلات الوزنية[٥].

---

[١] *نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٢٩١.*

[٢] *حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصدفة، بحث مقدم إلى مهرجان المربد الشعري العاشر، ١٩٨٩- مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد: ١٢، وانظر: نصوص الشكلانيين الروس، ترجة: إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية، ط١-١٩٨٢- بيروت: ٥٢.*

[٣] *نفسه : ١٢.*

[٤] *حاتم الصحكر، ما لا تؤديه الصدفة، بحث مقدم إلى مهرجان المربد الشعري العاشر، ١٩٨٩، مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد: ١٢- وانظر: نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١- ١٩٨٢- بيروت: ٩.*

[٥] *الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق: ١٦- نقلا عن:*
the Criticism of poctry.s.H. Burton: Iongman , London 1977, p.16-17

فالوزن قياساً إلى الإيقاع ليس أكثر من وعاء مشكل بأبعاد منتظمة يستوعب التجارب الشعرية، والتجربة هي التي تختار وزنها بما يتلائم مع طبيعتها وخواصها، وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب، وهذا ما يفسر تعدد البحور وتنوعها، إذ لو كان بحرا واحداً قابلاً لاستيعاب كل التجارب لاكتفت به القصيدة العربية. إلا أن الوزن هو مادة موسيقى الشعر، ولا يمكن لهذه المادة أن تحيا من دون تدخل الروح فيها، وروح الوزن هو الإيقاع الذي يولد من خلال امتزاج التجربة بالوزن. ولا تظهر القصيدة بوزنها عند المتلقي إنما تظهر بإيقاعها "ممثل الوزن في عملية التوصيل".

ويظهر الاحتفاء باستثمار هذه الصلة وتوظيفها عند شعراء القصيدة الحديثة أكثر من غيرهم وذلك بسبب اتساع التجربة الشعرية الحديثة وتنوعها وتشابكها، مما يجعلها أكثر عمقاً وغموضاً وتداخلاً، وهذا من شأنه أن يوجه الاهتمام نحو العالم الداخلي للقصيدة بأبعاده الإيقاعية والدلالية، بما ينسجم مع إنجاز قصيدة تسكن روح العصر وإيقاعه، ولا تقطع الصلة بموروثها الحي.

رمزية الأصوات:

يستعين الشعر بالموسيقى الكلامية من أجل أن يحقق في القصيدة تماسكاً نسيجياً يصل بها إلى تشكيل صفات النوع، ومن دون ذلك تفقد صفة النوع وتتشكل داخل إطار نوعي إبداعي آخر.

والقصيدة في استعانتها بالموسيقى الكلامية إنما تستعين "بأقوى الطرق الإيحائية لأن الموسيقى طريق السمو بالأرواح والتعبير عمل يعجز التعبير عنه"[1]، وتقوم الأصوات في ذلك بدور بالغ الأهمية بوصفها المادة الأولى لتأليف أشكال هذه الموسيقى بما يمتلكه كل صوت من صفات خاصة مستقلة، وبما يترشح من تجاوز صوتين مختلفين من "صفات جديدة تظهر في أحدهما. أو تظهر في كليهما"[2].

---

[1] *مجد محمد الباكثير البرازي، في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الرسالة الحديثة، ط١، ١٩٨٦، عمان: ٨٦.*

[2] *د. إبراهيم السامرائي، في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان: ٧٣.*

وكذلك ما يحققه التوافق الصوتي من وحدة حقيقية يفرضها على الفكر[١]، عن طريق صميمية العلاقة القائمة بين الصوت والمعنى، إذ "لا يمكن أن يوجد أي معنى بدون صوت يعبر عنه"[٢]، فالكلمات التي هي عبارة عن مجموعات صوتية تقوم على بناء مزدوج إنما هي أصوات "تعتبر رموزاً للمعاني، وهي أيضاً رموز للمعاني تعتبر أصواتاً، وأنت لا تستطيع أن تستعملها بالصفة الثانية، أي أنك لا تستطيع أن تستعمل الجرس دون المعنى، ولا تستطيع كذلك أن تغير الصوت تغييراً مادياً دون أن تغير المعنى. وبالأحرى تفقده"[٣]، كما لا يمكن للصوت أن يوجد معزولاً عن المؤثرات الأخرى التي تعزز دوره وتمنحه قدرة على التحرر من سلبيته المجردة، فحين يكون الصوت واللون والشكل كل مع الآخر في وحدة موسيقية كما يقول ييتس "فإنها جميعاً تصبح صوتاً واحداً، ولوناً واحداً، وشكلاً واحداً، وتثير انفعالاً يصدر عن مثيرات عديدة متميزة، ولكنه رغم ذلك انفعال واحد[٤]بحكم اندماج الصفات وتوحدها في تشكيل واحد يسهم أخيراً بالتفاعل مع التجربة في نتاج معنى، إذ أن كل الأعمال الأدبية الفنية هي قبل كل شيء وأي شيء "سلسلة من الأصوات ينبعث عنها المعنى"[٥] بوساطة الرموز التي تثوي في هذه الأصوات وتحيل على دلالات معينة. فالشعر ليس "هو المجال الوحيد الذي تخلق فيه رموز الأصوات وآثارها، وإنما هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية وتتمظهر بالطريقة الملموسة جداً والأكثر قوة"[٦]، إلى الدرجة التي تستطيع فيها الكلمة المؤلفة من مجموعة متنوعة من الأصوات" أن تحمل ظلالاً

---

[١] جورج سانتانا، *الإحساس بالجمال*، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة: ١٩٤.

[٢] كلود ليفي شتراوس، *الأسطورة والمعنى*، ترجمة وتقديم: د. شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٦، بغداد: ٧٥.

[٣] ارشيبال ملكيش، *الشعر والتجربة*، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، ١٩٦٣، بيروت: ٣٨، وانظر: *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة*: ٢٢٩.

[٤] د. محمد فتوح أحمد، *الرمز والرمزية في الشعر المعاصر*، دار المعارف، ط٢، ١٩٧٨، القاهرة: ١٣٤.

[٥] أوستن وارين ورينيه ويليك، *نظرية الأدب*: ٢٠٥.

[٦] رومان ياكوبسن، *قضايا الشعرية*، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨، المغرب: ٥٤.

مختلفة من المعنى دفعة واحدة"[١].

ولا يتحقق ذلك من قدرات اللفظ المجردة وإيقاعه الصوتي المجرد، إنما ينشأ "من علاقته بالألفاظ التي تسبقه مباشرة والتي تتلوه مباشرة، و(ثانياً) من علاقته العامة بسائر السياق، وهذه علاقة أكثر غموضاً. وهناك مصدر لموسيقى اللفظ، هو علاقة معناه المباشر في السياق الذي ورد فيه بمعانيه الأخرى في السياقات الأخرى، أي درجة اللفظ من أحداث ترابط الخواطر"[٢].

أما من حيث رمزية الصوت ودلالته الكامنة فإنها لا تظهر إلا من خلال حدث وحركة، وإذا كانت النفس الإنسانية بوصفها ميداناً حياً للحركة والفعل والحدث خاضعة لتأثير الصوت بنحو أو بآخر "فما هذا التأثير إلا لأن الصوت في حد ذاته يحمل في طياته معنى"[٣].

وذهب هيجل إلى أكثر من ذلك عندما قال بأن الصوت "يجب أن يظهر متشكلاً بأسلوب حي ومن الواجب اعتباره كهدف في حد ذاته، مهما اعتبر في الشعر كوسيلة خارجية ومن ثم يخضع لقواعد الإيقاع"[٤]. والشاعر في صياغته للكلمات التي تؤلف النسيج الشعري لقصيدته لا يتعامل معها تعاملاً اعتباطياً بل ينتقيها "مستغلاً الخواص الحسية لأصواتها وجرسها[٥]، وقدرتها الفعالة على إنتاج الدلالة ذلك لأن "الأصوات غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها"[٦]، إذ تنهض في تفجير طاقاتها على قوة الإيحاء Power of Suggestions، وهذه القوة "التي تضيف شيئاً إلى المدلول العادي للألفاظ"[٧]، ولا تعمل إلا في إطار إيقاع الشاعر الذي ينبغي له "أن يجسد إحساساً حاداً

---

[١] *ف. أ. ماثيسن، ت. س اليوت الشاعر والناقد، ترجمة: د. إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٥، بيروت- نيويورك: ١٧٧.*

[٢] *د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي- دار الفكر، ط٢، ١٩٧١: ٢٣.*

[٣] *عضوية الموسيقى في النص الشعري: ١٧.*

[٤] *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : ٨٠، نقلاً عن:*
HegeI. Esthetigue, Textes choisis coI, S V P, presses Universitaires de France, 1969, P. 121.

[٥] *عضوية الموسيقى في النص الشعري: ١٨.*

[٦] *اوستن دارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب: ١٨٨، وانظر: عضوية الموسيقى في النص الشعري: ٣١.*

[٧] *عضوية الموسيقى في النص الشعري: ٣٧/ نقلاً عن:*
Principles of Liferay Criticism-39-

لشيئين معاً موسيقى الألفاظ ومضموناتها المتنوعة الغنية"[١].

ويمكن لدرجات الصوت أن تؤدي دوراً مهماً في توجيه نوع الدلالة، إذ أن "التنغيم"، "أي المنحني البياني الذي يسجله الصوت، يختلف في الواقع اختلافاً ملحوظاً حسب المعنى والخطاب. فالتنغيم دال إذن، أي أنه يقوي هذه الاختلافات لتبين بشكل أحسن اختلاف المدلولات، وهكذا سيتعارض الاستفهام والإثبات ليس ببناء الجملة فحسب ولكن بالتنغيم أيضاً"[٢].

وتختلف الأصوات في ذلك حسب طبيعتها الإعرابية، فالأصوات الصحيحة مثلاً تؤدي "دوراً مهماً في تشكيل القصيدة الإيقاعي، فإذا كانت أصوات المد توفر إمكانية التشكيل النغمي باختلافها في النغمة والطول والانسجام، فإن الأصوات الصحيحة- وهي أكثر تحديداً وتميزاً- وهي ما يمكن أن نسميه الجسد أو الكتلة أو الثقل، هذه الأصوات إذا ما تجمعت تخلق أثراً ذا قوة وفخامة من نوع خاص"[٣]، كما "أن حروف الزيادة التي تلحق الأفعال هي مورفيمات (وحدات صوتية دلالية) لا تعبر فقط عن معنى عقلي بل عن موقف وجداني ووجهة نظر أيضاً"[٤]. لكنها لا تحقق هذا المدى التعبيري إلا من خلال وضعها داخل بنية التركيب. فعلى الرغم من أن للأصوات نوعاً من الدلالة التي تبدو على كل شيء من الاستقلالية، إلا أنها بمجرد أن تدخل في سلسلة التراكيب التي تكبر صعوداً من الكلمة إلى الجملة إلى النص، فإن الدلالة الصوتية تفقد استقلاليتها، إذ أنها "في كل مستوى من هذه المستويات تتخلخل حين تنتقل الوحدة اللغوية إلى مستوى أعلى، فيحدث ما يشبه الفجوات في المعنى، وتسعى الوحدة اللغوية الجديدة إلى إعادة الاستقرار على سطح التركيبة اللغوية"[٥]، من خلال الوظيفة التي يؤديها الرمز الصوتي في الكلمة، والوظيفة التي تؤديها الكلمة في الجملة، "وينبغي الالتزام بالنسق المتفق عليه في البيئة اللغوية الواحدة، وإلا فقد الرمز قدرته على النقل والإيحاء، وهذا النسق اللغوي يتضمن

---

[١] *عضوية الموسيقى في النص الشعري: ٣٩.*

[٢] *جان كوهن، بنية اللغة الشعرية: ٩٠.*

[٣] *الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق: ١٨٤.*

[٤] *د. شكري محمد عياد، اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال برس، ط١، ١٩٨٨، القاهرة: ١٣.*

[٥] *د. شكري محمد عياد، دائرة الإبداع-مقدمة في أصول النقد-، دار الياس العصرية، ١٩٨٧، القاهرة: ١٢٧.*

ترتيب الأصوات داخل الكلمة وترتيب الكلمات داخل الجملة"[١].

إن هذه العملية التي تبدو في خصائصها الداخلية على شيء من التشابك والتعقيد، هي الخطوة الأكثر دقة وأهمية في تشكيل العمل الشعري وتأسيس جذوره الإيقاعية، لأن هذا التسلسل في تطور مراحل الصوت اللغوي بواقعه الإيقاعي والدلالي الذي يكتسب فيه على الدوام صفات جديدة، هو بالذات العنصر الذي يسهم في إعطاء النص الشعري وإيقاعه هويته المحددة.

الإيقاع وحركية القصيدة:

تعتمد القصيدة الحديثة في تشكيل هيكلها العام على التناسب في وضع حيواتها وعناصرها المكونة بين الثبات والتحول. ومن وضع الثبات إلى التحول وبالعكس تنشأ حركة القصيدة، وتقوم هذه الحركة بصياغة شكل الإيقاع في القصيدة وتحدد مساراته فيها، فـ "إذا كان الإيقاع صفة ملازمة لكل عمل شعري، إذ لا يستطيع الشعر أن يقدم نفسه دون إيقاعية لها ثوابتها، فإن الإيقاع يتبع مبدئياً حركة القصيدة ويتشكل بوصفه أحد عناصرها بروزاً، لذلك لا قاعدة مسبقة لإيقاع القصيدة"[٢]، لأن ذلك يرجع إلى طبيعة النظام الحركي الذي تقوم عليه القصيدة الذي يفرض إيقاعها الخاص المميز.

إن حركة القصيدة "يجب أن تكون حركة الدفقات العاطفية والصور التي تفرض صيغها العامة، فليس هناك إذن قالب نغمي واحد يمكن أن نفرغ فيه قصيدة معينة، ونظراً لخضوع هذه الأخيرة في عملية الإبداع لعلاقة جدلية بين العلامة والواقع المعبر عنه- سواء أكان واقعاً داخلياً أم خارجياً- فإن الشكل على العموم (والإيقاع على الخصوص) لا يمكنه إلا أن يكون انعكاساً للتحول وبالتالي متغيراً ومتنوعاً"[٣]. ويتحدد شكل القصيدة من خلال العلاقة القائمة بين اللغة بوصفها كلمات أو مقاطع في القصيدة من جهة، وبين ما يوازيها من حركة النفس داخل كيان المبدع "فكلما قل عدد الكلمات بدا الشاعر بطيء الحركة، وكلما زاد عددها بدا سريع الحركة، كما أنه كلما استعمل مقاطع

---

[١] د. *عبد السلام المسدي، اللسانيات من خلال النصوص، الدار التونسية للنشر، ط٢، ١٩٨٦، تونس: ٤٦.*

[٢] *الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط٢-١٩٨١- بيروت ١٠١.*

[٣] *شعر الطبيعة في المغرب: ٢٢٤.*

قصيرة كان أكثر حركة، وكلما زاد من المقاطع الطويلة كان أكثر بطئاً"[١].

ولا يعد ثقل الإيقاع عيباً أو نقصاً في جودة القصيدة "فقد يحتاج المنشئ إلى الإيقاع البطيء للايحاء بحالة نفسية معينة أو لإيقاع حالة نفسية معينة.. والعكس في الإيقاع السريع"[٢].

وتتسم القصيدة المعاصرة بازدياد معدلات حركاتها الداخلية بازديادها معدلات تناميها وتعدد عناصرها المكونة وخصوبة تجاربها وتنوعها وتوزع كل ذلك على حقول دلالات النص، تلك الحقول التي "لم تعد في النص الحديث منضدة ومفروزة على قاعدة الموضوع المشترك، بل هي متداخلة، متشابكة، بحيث يبدو النص كلا معقداً وبالتالي غامضاً- بنية النص لم تعد بنية الأفكار المتوالية والمحافظة في تواليها المترابطة على حدود بينها نسبية وواضحة، بل غدت بنية الأفكار التي تمارس الاعتداء المستمر وهدم الحدود وإسقاط الوضوح النسبي بينها.. تسري الدلالات في النص، تغور وتدعونا لأن نجول ببصرنا بحثاً عنها.. هكذا حين نقرأ عبارة أو مقطعاً تصلنا الدلالة ولا تصلنا. تصلنا لأنها حاضرة، ولا تصلنا لأن حضورها يسري، يغور، يغيب، وعلينا أن نراه في غيابه أو في إسرائه، في الظلمة التي تغيبه"[٣].

والإيقاع هو الذي يستوعب ويمتص تماماً كل هذه التداخلات ويتفاعل معها كي يكون فضاؤه في القصيدة عبر قدرته على تشكيل خط عمودي "يبدأ من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وبذلك فهو يخترق كل خطوطها الأفقية بما فيها خط الوزن، ليتقاطع معها جميعاً في نقطة مركزية واحدة هي جذر الفاعلية الإيقاعية لمجموع بنى القصيدة ومستوياتها، فيغير من طبيعتها الجزئية الناقصة المعزولة، ويدخلها في نظام شمولي كامل متصل ببعضه البعض، كما يغير من فوضى تراكمها وتراكبها إلى بناء وظيفي مركب، ومن جمودها إلى حركة لا تتوقف، في نفس الوقت الذي يتغير هو بوساطتها من ظاهرة صوتية بحتة وسلسلة زمنية متعاقبة، إلى أقانيم زاهية من الفكر والصور والرؤى والموضوعات والإنكسارات الضوئية واللونية المتعاكسة.. حيث يدخل كل

---

[١] *عضوية الموسيقى في النص الشعري: ٥٩.*

[٢] *د. مصطفى الجوزو، مقال (في التوازن اللغوي: المعادل الإيقاعي والمعنوي)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٦٨-٦٩-١٩٨٩، بيروت ١٠٨.*

[٣] *يمنى العيد، مقال (خطوط عريضة في البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة)، مجلة الكرمل، العدد ٤-١٩٨١: ١٤٨.*

عناصر القصيدة في كون إيقاعي نغمي شعري بعد أن ذاب الإيقاع فيها ليتجسد خلقاً جديداً متمازجاً بالفكر واللغة والرموز والصور والعواطف تمازج الـروح بالجسد وتتسرب هي فيه وتتشكل تشكلاً بكرا"[١]، ويجعل من الإيقاع قوة فاعلة قادرة عل ترك أثر ممتع في القـصيدة علـى المـستوى العقلـي والجمـالي والنفسي[٢]، بما يحقق تلاؤمه الكامل وانسجامه التام مع حركة القـصيدة التـي تولد في تناميها المستمر طاقات جديدة وتتكشف عن رؤى وأفكار وأخيلة يرتفع بها الإيقاع إلى مرتبة نموذجية في قيمتها الشعرية.

وتخضع القصيدة الحديثة في تحديد نمط حركيتها إلى علاقة البحر الشعري بالتجربة، ونمط التقنية التي يعتمدها البحر في تشكيل القصيدة. ففـي قـصيدة "وردة الثلج" للشاعر عبد الوهاب البياتي نلاحظ أن حركتهـا تمتـاز بـسرعة إيقاعية معينة، تتناسب والفضاء الحركي الذي يمنحه أساساً "بحر الرمل" الـذي نهضت عليه القصيدة موسيقيا:

وردة الثلج، هنا، ترقد
هل أحببتها يوما؟
لماذا لا تجيب؟
بكت العرافة العمياء
لما قرعت شاهدة القبر
فلم ينهض من القبر سوى هذا الصليب
ورماد الورق الأسود والأحمر
يطاير في ريح المغيب
أي حب هو هذا؟
عندما يكتشف الشاعر في منفاه
سر الآلهة
نيزكا يسقط في البحر
عواء الرغبة المشتعلة

---

[١] *قراءة نقدية في قصيدة حياة: ١٥١-١٥٢.*

[٢] *محمد ياسر شرف، النثيرة والقصيدة المضادة، النادي الأدبي بالرياض، ١٩٨١، الرياض: ١٧٠.*

قارة غامضة تظهر، ليلا،
في بياض الورقة
غابة/ قافية محترقة
نجمة مؤتلقة
عندما يصبح هذا النص مفتوحا
وهذا القرع في شاهدة القبر
حضوراً في الوجود
تنهض الوردة من تابوتها
حاملة نار جنون العشق
نار الملكوت(١)

إن القصيدة مدورة تدويراً جزئياً، وهذا التدوير الجزئي يمنح القصيدة قدرات حركية جديدة تضاف إلى المدلولات الحركية الأخرى في القصيدة والسبب في ذلك أن التدوير يسهل عملية الانتقال بما يوفره من انسيابية في مواصلة التلقي، كما أن التوازن النسبي بين التفعيلات الصحيحة والمخبونة للرمل في القصيدة – إذ جاءت بنسبة ٢٩/٢٧– أدى إلى تسريع نسبي في الحركة، وكلما تفوقت التفعيلات المخبونة في القصيدة دفعتها إلى سرعة أكبر وذلك لأن الخبن في حقيقته هو زيادة نسبة "المتحركات" في التفعيلة قياساً إلى السواكن، والمتحرك مظهر حركي وإيقاعي في الوقت نفسه.

فالإيقاع يتمظهر في القصيدة عبر الطاقات النابعة من حركيتها، والمتمثلة بالفضاء الذي يمنحه البحر بوساطة مقاطع تفعيلته الثلاثة"– /ب/–"، أو مقاطعها الأربعة حين تكون مخبونة " ب/ب/–/–"، والتدوير الذي يمنح هذا الفضاء استمرارية أكبر في الحركة، فضلاً عن سيطرة الأفعال المضارعة (ترقد / تجيب/ ينهض/ يطاير/ يكشف/ يسقط/ تظهر/ يصبح/ تنهض).

كما أن الرمز الشعري "وردة الثلج" والمعبر في إحدى مستوياته الدلالية عن إشكالية الشاعر /القصيدة، وولادته في نهاية القصيدة عبر رقاد استمر منذ البداية، يمكن أن يشكل في تفاعلاته وتأثيره في لغة القصيدة وصورها عنصرا مسهماً في حركيتها وتدفقها.

---

(١) *بستان عائشة، دار الشروق، ط١، ١٩٨٩، القاهرة، بيروت: ٨٤–٨٥.*

في حين تأتي بمستوى حركي أقل قصيدة "حلم" للشاعر محمد عفيفي مطر مثلا، بالرغم من اعتماد القصيدتين على البحر نفسه "الرمـل"، ومـن تفـوق التفعيلات المخبونة على الصحيحة في قصيدة "حلم":

أحلم الليلة أني جسد يطفو على النهر غريقا
أحلم الليلة أني أتحجر
أنني أدخل في القاع وأمتد طريقا
أوقف النهر إلى سبع سنين
علني أسمع في قلب المدينة
صرخات الميتين
علها تصهل في أغنية الشعب الحزينة
فرس القحط إلى سبع سنين
علني أمطر في رأس المدينة
شبح النهر ظلالاً ودموعا في العيون
علنا نعرف ميراثك يا نهر إلى سبع سنين[1]

إلا أن سيطرة الأفعال المضارعة (أحلمَ أحلم/ ادخل/ أوقف/ أسمع/ أنظر)، وانتهاء أولى تقفيات القصيدة بصوت مد طويل "غريقا- طريقا"، وانعدام تقنيـة التدوير، فضلاً عن ذاتية التجربة وتأمليتها لا سيما فـي مـستهل القـصيدة إذ يسيطر الفعل المكرر "أحلم" على بدايات حركة القصيدة موجهـا إياهـا هـذه الوجهة، كل هذه العناصر إنما تعمل على الحد من سرعة حركة القصيدة، تلك التي تتوفر لها عبر الإمكانات الحركية التي يقدمها بحر "الرمل" فـي وضـعه التشكيلي المجرد.

إن خلو القصيدة الحديثة خلوا تاماً من التدوير يقلل كثيـراً مـن مـستوى حركيتها، غير أن هذا لا يعد عيباً لأن التجربة الشعرية هي التي تحـدد مـدى حاجة القصيدة إلى تقنية وعدم حاجتها إلى أخرى، ومن خـلال تفاعـل هـذا العنصر مع العناصر الأخرى للقصيدة يتشكل إيقاعها بهذا الشكل أو ذاك.

ولو أخذنا على سبيل المثال قصيدة "إشراق" للشاعر ياسين طه حافظ وهي تخلو تماماً من التدوير، لأدركنا حجم تأثير ذلك على حركية القصيدة وأثره في

---

[1] *كتاب الأرض والدم، وزارة الإعلام، ١٩٧٢- بغداد: ٦٠*

تشكيل نمط الإيقاع:

تهدأ الأبدية فوق عرائش غافية
وتظل المسافات صامتة بانتظار
لم تكن نجمة في السماء
ودروب الشتاء
كانت الغرف المغلقات
وعرائش غافية فوقها الثلج والظلمات

كان مصباح غرفتها واطئاً
والجمال الذي أخفت السنوات
يتكشف في خلوة
وردة الروح وهاجة تهب الجسد
المتهيب جرأته
والعيون التي تتوهج خضرتها
ذهب ساطع واشتعال مدار
تتدافع أزمنة شبت النار في ثلجها
وأنا أتأمل منبهرا
وهجات الشباب الذي ادخرته السنون
وانهيار الثلوج القديمة في ساعة
وشروق النهار[1]

تنهض القصيدة عروضياً على بحر "المتدارك" بتفعيلتـــه الكاملـــة" –ب–، والمخبونة" ب ب –"، وهذا البحر في وضعه المجرد يعد من البحور السريعة، إلا أن التجربة "إشراق" الذاتية التي تقدم فلسفتها الزمنية الخاصة مـــن خـــلال الاستغراق الكامل للحال الشعرية فيها، وسيطرة المفـــردات الموحيـــة بالثقـــل

---

[1] *قصائد السيدة الجميلة، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨- بغداد- ٧-٨.*

والإبطاء (الأبدية- غافية- المسافات- صامتة- بانتظار- الغرف- المغلقات- الظلمات- واطئاً- السنوات.. الخ) يجعل من القصيدة قصيدة تأملية تعتمد في توليد حركيتها على الهدوء والاستكانة، كلها تعمل بنسق واحد يفرز شكلاً إيقاعياً بطيئاً نسبياً يقوم على تناسب بين عناصر حركية القصيدة.

هذا يعني أن النمط الذي تتشكل به حركية القصيدة من خلال عوامل وعناصر كثيرة، - منها ما يتعلق بالتجربة نفسها ومنها ما يتعلق بلغة القصيدة وصورها وعناصر تشكيلها الأخرى، - هو الذي يسهم إسهاماً كبيراً في تحديد طبيعة الإيقاع وشكله بوصفه روح القصيدة.

الترخص العروضي وتغير بنية الإيقاع:

تتميز القصيدة الحديثة بأنها محاولة ناجحة لاستثمار الطاقات الإيقاعية الكامنة في البحور الشعرية، عن طريق فتح حرية انتشار التفعيلة على مساحة القصيدة بلا حدود وبدون تقييد نمطي يخلق إطاراً إيقاعياً تقليدياً كما هو الحال في القصيدة العمودية. وعلى الرغم من ذلك فـ "أن الأوزان العربية لم تزل بعيدة جداً عن استنفاد إمكاناتها ولم تزل حافلة بإيقاعات جديدة لم يكتشفها الشعراء بعد، وبنظام لغوي غير مطروق[١].

إن اكتشاف هذه الإيقاعات الجديدة من شأنه أن "يخرج التصميم الموسيقي عن التناسق والتوازي الأقرب إلى الرتابة"[٢]، وكان من أبرز المحاولات في هذا المجال هو "اللجوء إلى الزحافات التي تقتل جزءاً من الموسيقى الشعرية العالية"[٣]، ويمكن أن تعد "تنويعاً في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها"[٤]، وربما يكون لها "دور أكثر وضوحاً في تغير الإيقاع لأنه يتجه به إلى صفتين مهمتين

---

[١] د. سلمى الخضراء الجيوسي، مقال (الشعر العربي المعاصر- تطوره ومستقبله) مجلة عالم الفكر، المجلد الرابع، العدد الثاني، ١٩٧٣، الكويت: ٤٢.

[٢] نفسه: ٤٠-٤١.

[٣] نفسه: ٤٠-٤١.

[٤] د. يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، ط٢-١٩٨٣- بيروت: ١٧٢.

هما البطء والسرعة"[١]، انسجاماً مع طبيعة التجربة من حيث الهدوء والتوتر، فـ "كلما اشتد الانفعال وتغيرت الحالة النفسية في المقطع الجديد، بدأت الأبيات بأكبر عدد من التفعيلات الزاحفة، أما شيوع الزحاف بشكل عام في المواقف المنفعلة أو المميزة في الحالة النفسية، فيمكن تفسيره بأن شدة الانفعال يرافقها في الأداء اللغوي أو الموسيقي نوع من السرعة الملموسة، أي سرعة في الأداء، وللرغبة بتوصيل المعنى والتنفيس عن الحالة بنحو أسرع من الشكل العادي، الهادئ وغير المنفعل، ولأن الزحاف- بتعريفه العروضي- هو كل تغيير يتناول ثواني الأسباب، ويكون بتسكين المتحرك أو حذفه أو حذف الساكن- فإنه يؤدي إلى اختصار في عدد الأحرف، وتقليص في عدد المتحركات، أي أنه من ناحية الأداء الصوتي سيعمل على اختصار الزمن، ولهذا فهو يتفق وحالة الانفعال التي تتطلب السرعة، كما يتلاءم مع الحالة الجديدة المتميزة عما سبق أن قدمه الشاعر من حالات في المقاطع الأخرى[٢].

إن الترخص العروضي سواء أكان زحافاً أم علة هو في تحقيق وضعه ليس أكثر من "مجرد انحراف عن النظام، به يصبح ذلك النظام أكثر وضوحاً وأقوى ظهورا، شريطة أن تقع درجة هذا الانحراف داخل إطار الاستجابة الكلية للمتلقي"[٣].

بمعنى أن الهدف الأساس من هذا الترخص العروضي وإسهامه في تغير إيقاع القصيدة ليس تحطيم النظام وخرقه على نحو عبثي، بل هدفه "استعادة النظام"[٤]، كما يقول اليوت بما ينسجم ويتلاءم مع خصوصية التجربة وقوانينها الداخلية.

ولو أخذنا قصيدة "أسير القراصنة" للشاعر بدر شاكر السياب مثلا وحاولنا تفحص الأثر الذي تحدثه الترخصات العروضية في تغير نمط الإيقاع، لاكتشفنا أن هذا الأمر لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نعده أثرا جانبياً يقع في هامش العملية الشعرية، بان هو أثر فعال يقع في صلب العملية الشعرية:

---

[١] *دير الملاك: ٣٠٤.*

[٢] *دير الملاك: ٣٠٦.*

[٣] *د. محمد فتوح أحمد، مجلة البيان، العدد ٢٨٨-١٩٩٠.*

[٤] *د. منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة)، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٨٤، بيروت: ٤٤٩-٤٤٥٠، وانظر: الشعر بين نقاد ثلاثة: ٣١.*

أجنحة في دوحة تخفق
أجنحة أربعة تخفق
وأنت لا حب ولا دار،
يسلمك المشرق
إلى مغيب ماتت النار
في ظله.. والدرب دوار
أبوابه صامتة تغلق!
جيكور في عينيك أنوار
خافقة تهمس:
"مات الصبي!"
لم تبق آثار
من فجره وانفرط المجلس،
فالتل لا ساق ولا ساهر باق وسمار:
وأراهم في سفحه المهجور حفار!
وتحسد الشحاذ إن لاحا
يمشي على عكازه البالي
مشلولة رجلاك مشدودة عيناك بالآل
وألف درب دونك انداحا
يدعوك أن تقطعه في الدجى
وتقطف الأثمار عن جانبيه
وأنت لا تملك غير الشجى
ودمعة تجري اشتياقاً إليه
عامان من نزع بلا موت
وأنت ما كنت سوى صوت،
صوت يدوي في قلاع الرياح
يا ليتك المشّاء في صمت

لا عازف القيثارة باسم الجراح؟
وأنت في سفينة القرصان
عبد أسير دون أصفاد
تقبع في خوف وإخلاد
تصغي إلى صوت الوغى والطعان:
سال الدم،
اندقت رقاب ومال
ربانها العملاق
وقام ثان بعده ثم زال
فامتدت الأعناق
لأي قرصان سيأتي سواه
وأي قرصان ستعلو يداه
حينا على الأيدي؟!
(وليأت من بعدي..
من بعدي الطوفان)
تسمعها تأتيك من بعد
يحملها الإعصار عبر الزمان![1]

فالمقطع الأول من القصيدة وهو مقطع تمهيدي سردي يقوم بالدرجة الأساس على الوصف والتفصيل، تتقدم فيه تفعيلتا "البحر السريع" الصحيحتان لتتكرر (مستفعلن– –ب–) ست مرات و(فاعلن–ب–) أربع مرات، في حين تأتي التفعيلة الأولى مخبونة (مفاعلن ب–ب–) مرتين وزاحفة زحاف الطي (مستعلن – ب ب–) خمس مرات.

وتأتي التفعيلة الثانية على شكل ضرب مقطوع (فعلن – –) ثلاث مرات. وهذا التنوع النسبي ضروري في سبيل خلق موازنة إيقاعية للمقطع.

أما المقطع الثاني فهو أيضاً سردي يقوم على تفصيل وتحديد أكبر من الأول، إذ يتقدم المكان بوصفه المسمى "جيكور" لتبقى الحال الشعرية في وضع

---

[1] ديوان بدر شاكر السياب: ٦٦٨–٦٧١.

انفعالي أكبر من الوضع الانفعالي في المقطع الأول واستمرار له في الوقت نفسه، لهذا تهيمن التفعيلتان الصحيحتان على المقطع، حيث تصل (مستفعلن) – – ب–) إلى عشر تفعيلات، وتأتي زاحفة زحاف الطي مرتين فقط، في حين تصل (فاعلن– ب–) إلى أربع تفعيلات، وتأتي على شكل الضرب المقطوع أربع مرات أيضاً.

وتتعزز هيمنة التفعيلة الصحيحة (مستفعلن – – ب–) على المقطع الثالث لتصل إلى "٣١" تفعيلة، في الوقت الذي تأتي مخبونة "١١" مرة وزاحفة زحاف الطي "٤ مرات فقط. أما التفعيلة الثانية (فاعلن–ب–) فإنها تتوزع بصورة متساوية بين التفعيلة الصحيحة والضرب المقطوع بمعدل "١٢" مرة لكل منهما.

والمقطع الثالث هو أطول مقطع في القصيدة، ويسيطر عليه الأسلوب الحكائي من خلال صوتين، صوت الرواي والصوت "الضمني" للمروي له، لذلك فإن بدايات الأسطر الشعرية فيه تنطلق بشيء من التوازن الإيقاعي عبر ما تحدثه التفعيلات الكاملة من أثر إيقاعي محدد ومتماثل، إلا أنها تنتهي نهايات تتباين بين البطء فيما تحدثه التفعيلة الصحيحة (فاعلن– ب–)، والسرعة فيما يحدثه الضرب المقطوع (فعلن–).

أما في خاتمة القصيدة فإن التفعيلة الصحيحة (– –ب–) تأتي أربع مرات، ومرتين زاحفة زحاف الطي (–ب ب–) في حين تأتي التفعيلة الصحيحة الثانية (–ب–) مرة واحدة مقابل ثلاثة مرات للضرب المقطوع (– –)، وهذا ما يفسر زيادة معدلات السرعة مع نهاية التجربة التي تتضمن كثافة فعلية من جهة (ليأت – تسمعها– تأتيك– يحملها) ومفردات موحية بالسرعة (الطوفان– الإعصار) من جهة أخرى.

ولو حاولنا ملاحظة المقاطع الأربعة ونسب التغير الإيقاعي فيها قياساً إلى التغيرات العروضية في تفعيلاتها، لاكتشفنا أن المقطع الأول من القصيدة وهو المقطع الاستهلالي يتماثل مع المقطع الرابع وهو المقطع الاختتامي في تساوي التفعيلات الصحيحة لتفعيلتي "السريع" مع التفعيلات الزاحفة والمعلولة، إذ تأتي في المقطع الأول بمعدل (١٠/١٠)، وفي المقطع الرابع بنصف هذا العدد بالضبط (٥/٥)، ما يدل على وجود تناسب وتوافق إيقاعي بين المقطعين.

أما المقطعان الثالث والرابع فإن التفعيلات الصحيحة فيهما تكاد تتفوق بمعدل أكثر من مرتين ونصف تقريباً على حجم التفعيلات المخبونة والمعلولة، مما يدل على أن الهدوء الإيقاعي الذي يسيطر بسرعة إيقاعية تنسجم مع

الطبيعة الوصفية المكثفة للمقطع الأول، والضربة الإيقاعية الاختتامية في المقطع الأول.

أما إذا أخذنا قصيدة "خلاصة السفر" للشاعر خالد علي مصطفى مثلا، التي وضعها في مقدمة قصيدته الطويلة "سفر بين الينابيع" لتحدد وجهها الشعري وتعطيها هوية الحرمان والبحث المستديم بلا جدوى، فإننا سنتعرف على تأثيث آخر للبيت العروضي في القصيدة:

ظامئاً عدت من سفري، والينابيع ثوبي

ورثت كل وشم يلوح على جسدي

وورثت شموع القوارب قبل انتهاك الحصاد

فكان التجلي

وردة، والهبوط

خرقة خصفتها على يدي

بين هذا وذاك ارتحلت

فاستحالت كمائي طريقاً وزاد

أيها الظمأ المستريح على عتبة البيت:

أنت شعاري،

أيها السفر المتأرجح بين خطاي وآثارها:

أنت داري[1]

ففي الوقت الذي تهيمن فيه التفعيلة "المتدارك" الصحيحة (فاعلن- ب-) على أكثر تفعيلات القصيدة، إذ تتكرر "٢٧ مرة، فإن تفعيلتها المخبونة (فعلن ب ب-) تتكرر "١٨" مرة، ولا تأتي على شكل ضرب مقطوع (فعلن - -) سوى مرة واحدة.

في حين تأتي بعض الأسطر الشعرية بأجزاء التفعيلة على النحو الآتي: (فا-) ثلاث مرات، و(ف/ب) مرة واحدة، و(فاع/-ب) مرة واحدة أيضاً.

وتتعرض القصيدة لتدوير جزئي واحد يحصل في السطر الثالث من القصيدة مع الجزء المكمل له والواقع في السطر الرابع (وورثت شموع

---

(1) *سفر بين الينابيع، وزارة الإعلام، ١٩٧٢- بغداد ٩-١٠.*

القوارب قبل انتهاك الحصاد/ فكان التجلي).

ولو تفحصنا هذا التوزيع عبر الأسطر الشعرية للقصيدة لرأينا أن التفعيلة الصحيحة تكاد تسيطر على معظم هذه السطور، باستثناء السطر الأخير الذي تختتم فيه القصيدة، إذ تسيطر عليه التفعيلة الزاحفة لتدفعه إلى سرعة أكبر باتجاه خاتمة القصيدة، ويتغير على أثرها تغيرا جزئياً باتجاه الحركة الأكثر سرعة.

ولا شك في أن أجزاء التفعيلة التي ظهرت في القصيدة بمظاهر ثلاثة (فا/ف/فاع)، تسهم كثيراً في امتصاص الامتدادات الإيقاعية التي تتخلف في نهايات بعض السطور الشعرية لتمنح السطر اللاحق لكل منها مباشرة حرية البدء بتفعيلة جديدة، كما أن الخواء الروحي والنفسي المتمخض عن تجربة القصيدة، والبحث المحكوم بالتواصل غير المجدي من شأنه أن يحدث شيئاً من الدوران في حلقة إيقاعية تتسم بالتوازن والتشابه والتماثل، بما يناسب توازن وتشابه وتماثل وحدات التجربة ومراحلها.

وهذا يعني أن الترخصات العروضية هي "ترمومتر" القصيدة، وهي التي تستوعب موسيقيا كل إشكالات التجربة الشعرية ومداخلاتها، وتسهم في إحداث تغيرات إيقاعية في القصيدة تعمل على حفظ الموازنة العامة بين تعقيد التجربة من جهة، وسهولة تغير الإيقاع بما يناسب ذلك من جهة أخرى.

أنماط إيقاعية القصيدة:

إن النظام الإيقاعي الذي يحكم حركة القصيدة لا شكل إيقاعيتها بنمط واحد وسياق واحد، بل تتعدد هذه الأنماط والسياقات طبقاً للتنوع الأكيد الحاصل في تجارب القصائد المختلفة، فما دام لكل قصيدة تجربتها الخاصة التي تفرض ضرورة -نمطاً إيقاعياً محدداً- يتلاءم مع خصوصية هذه التجربة، فإن أنماط الإيقاع تعددت وتنوعت وبالإمكان حصر أكثر هذه الأنماط حضوراً في التجربة الشعرية المعاصرة بما يأتي:

١- الإيقاع الصوتي:

يعد هذا النمط الإيقاعي أكثر أنماط الإيقاع بساطة ومباشرة، إذ ينهض على مجموع القيم الصوتية التي تولدها المفردات، وغالباً ما يتحقق ذلك في القصائد التي تكثر فيها التقفيات وتتكرر الأصوات ذات التردد العالي لينصرف الذهن

إلى صوتية القصيدة أكثر مما يحاول بلوغ قيمتها الشعرية الأخرى، وتصلح مثل هذه القصائد كثيراً للإلقاء إذ يستطيع الشاعر الإفادة من هذه القيم الصوتية من أجل التأثير في جمهور المتلقين عن طريق "رفع الصوت وخفضه بشكل يراعي تقوية المقطع أو إرخاءه. فالمقطع الذي يقع عليه النبر يرتفع معه الصوت بطبيعة الحال، وفي ما عدا ذلك يرتفع الصوت ارتفاعاً عفوياً في المواقف العاصفة"(١).

ويمكن القول أن جيل الرواد أكثر احتفاء بهذا النمط الإيقاعي من الجيل الذي لحقهم ويمكن تقديم نموذجين شعريين من نماذج كثيرة تكشف عن طبيعة الإيقاع الصوتي بشكل واضح.

ففي قصيدة "أمنية جارحة" للشاعرة فدوى طوقان تبرز القيم الصوتية بأكثر من سبيل:

ما زلنا في غرف التخدير
على سرر التخدير ننام
والعام يمر وراء العام
والأرض تميد بنا والسقف
يهيل ركاما فوق ركام
والكذب يغطينا من قمة هامتنا
حتى الأقدام..
يا أخوتنا قولوا حتام؟
أواه وأواه يا فيتنام
آه لو مليون محارب
من أبطالك
قذفتهم ريح شرقية
فوق الصحراء العربية
لفرشت نمارق
ووهبتمو مليون ولود قحطانية!

---
(١) *تمهيد في النقد الأدبي: ١٧٩.*

****

عفواً يا أهل البيت

جارحة هذي الأمنية

لكنا لم يبق لدينا

منكم إلا قعقعة الصوت

ضيعنا الأشياء الأصلية

ولقد أعيانا يا أحبابي

رش السكر فوق الموت[1]

أول هذه السبل هو توالي القوافي المنوعة على نحو يشيع في مناخ القصيدة تلونا صوتيا، إذ تسهم القافية الأولى المنتهية بصوت الميم الساكن "تنام- العام- العام- ركام – الأقدام- حتام- فيتنام"، والثانية التي تنتهي بصوت الياء المقترن بهاء مهتوتة "شرقية –العربية- قحطانية- المنية- الأصلية"، ثم الثالثة التي تنتهي بصوت التاء الساكن "البيت- الصوت- الموت"، في زيادة معدلات الطاقة الصوتية في القصيدة.

والسبيل الثاني هو كثافة بعض الأصوات ذات التردد العالي مثل صوت "الراء" الذي يتكرر في الأسطر الستة الأولى فقط من القصيدة "١٢" مرة وصوت "النون" الذي يتكرر في القصيدة "١٧" مرة، يظهر فيها على شكل ضمير المتكلمين "نا" تسع مرات".

فضلاً عن استخدام بعض الصيغ اللغوية التي يمكن أن تستثمر استثماراً خاصاً في الإلقاء مثل "أواه- أواه- آه" مما يزيد من زخم الحضور الصوتي في القصيدة. وكذلك تكرار بعض المفردات تكراراً متلاحقاً ومنظماً يولد تردداً عالياً للأصوات مثل (العام يمر وراء العام- وراء العام- وراء العام/ يهيل ركاماً فوق ركام).

ويمكن القول أن أسلوب الاستفهام في "يا أخوتنا قولوا حتام؟" وأسلوب التعجب في "ووهبتمو مليون ولود قحطانية!" وما يصحبهما من تنغيم صوتي في الإلقاء يمكن أن يسهما أيضاً في زيادة زخم الإيقاع الصوتي في القصيدة.

وتشترك كل هذه الخصائص الصوتية المجتمعة في تشكيل واقع الإيقاع

---

(١) *ديوان فدوى طوقان، دار العودة، ط١-١٩٨١- بيروت: ٦٢٤-٦٢٥.*

الصوتي الذي تنهض عليه القصيدة.

وتنهج قصيدة "هل ترتجفين الآن" للشاعر رشدي العامل النهج نفسه في استثمار القيم الصوتية في عناصر التشكيل الشعرية لقصيدته من أجل توليد إيقاع صوتي خاص يضبط حركتها:

أتعبت خطاي، أفتش في غابات الشك وراء شجيرة إيمان

كان الظل رفيقي الدائم،

والأحزان

خبزي اليومي،

وعيناي تناهشها العقبان

ولقيتك..

كان طريقي للنسيان

شفتي ما كانت قبل عيونك مروية

خصلة تمسح من ذاكرتي درب الأحزان

وجدار السجن وقيد السجان

****

وجهك في لون الأزهار البرية

عيناك تجوبان دروب فمي

عيناك السوداوان

كفاك الناحلتان

الناعمتان

الباردتان تخضان دمي

****

هل ترتجفين الآن؟

في هذا الليل الزاحف فوق الجزر المنسية

وأنا وحدي، أحلم بالخصلات المرخية..[1]

---

[1] هجرة الألوان، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٠٨٣، بغداد: ٤٥-٤٧.

فالزخم التقفوي الذي استأثرت به القصيدة وانتشر فيها على شكل قــوافي منوعة– ابتداء بالقافية المهيمنة – "إيمــان– الأحــزان– العقبــان– النــسيان– الأحزان– السجان– السوداوان– الناحلتــان– الناعمتــان– الباردتــان– الآن" المنتهية بصوت النون الساكن المسبوق بصوت مد طويل مفتوح، ثــم القافيــة الأخرى المنتهية بصوت الياء المقترن بهاء مهتوتة "مروية"– مرخية – البرية– المنسية– المرخية"، وانتهاء بالقافية الثالثة التي تنتهي بصوت الميم المكــسور المقترن بصوت الياء الممدود "فمي –دمي"، ويعمل ضرورة على توليد إيقاعية صوتية خاصة ترسم ملامح الشكل الإيقاعي العام للقصيدة.

كما أن المفردات المنوعة التي تعود على المتكلم وتنتهــي بيــاء المــتكلم (خطاي– رفيقي– خبزي اليومي– عيناي – طريقي– جبيني– ذاكرتي – فمي– دمي– وحدي)، بتناسقها الصوتي يمكن أن ترسم خطاً إيقاعياً في جسد القصيدة ويقوم أساساً على قيم الصوت.

كذلك المفردات المنوعة التي تعود على المخاطبة وتنتهي بكاف المخاطبة (عيونك– شعرك– كفك– وجهك– عيناك– عيناك– كفــاك) وتتكــرر بعــض الأصوات بتردد عال في سطر شعري واحد أو سطرين شعريين متلاحقين مثل صوت "الشين" في السطر الشعري الأول "أفتش– الشك– شــجيرة"، وصــوت "السين" في السطر الشعري الذي يتوسط القصيدة تقريبــاً "تمــسح– الــسجان– السجن"، وتكرار هذين الصوتين أيضاً في مواضع أخرى من القصيدة مما يسهم كذلك في زيادة طاقة الأصوات التي تؤسس مجتمعة الشكل الإيقاعي للقصيدة.

٣-إيقاع السرد وإيقاع الحوار:

دخلت القصيدة الحديثة– أبواباً جديدة في سبيل توكيد حداثتها، وأفادت في ذلك كل من الفنون المجاورة واكتسبت شيئاً من تقنياتها ووظفتها بما ينسجم أولاً مع الطبيعة الشعرية للقصيدة وبما يعزز موقع الحداثة فيها ثانيا.

وأول الفنون التي تحركت عليها القصيدة هي القصّة وما فيها من تقنيــات في القص والسرد والحكي والحوار والاستغراق في تصوير الجزئيات وكــان السرد والحوار من أكثر هذه التقنيات حضوراً في القصيدة المعاصــرة، وقــد فرض السرد إيقاعه المحدد مثلما فرض الحوار إيقاعه المحدد أيــضاً، وهنــاك افتراض شائع يقول "إن إيقاع أسلوب السرد ووصف الأمكنة لا بــد أن يكــون أكثر ميلاً إلى الهدوء والبطء من إيقاع أسلوب المحادثة أو الحوار الذي يميــل

إلى السرعة في الإيقاع لكونه يقوم على عنصر الحديث الـذي يحمـل أسـئلة وإجابات.

بعبارة أخرى إن إيقاع السرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهـو يـسترسل بالوصف أو الحدث تبعاً لرغباته الخاصة، بينما يتـألف إيقـاع الحـوار مـن المشاركة مع الآخر، أي أنه ليس ذاتياً محضاً وثابتاً بل متغير لأنه لا ينبع مـن ذات واحدة. وهنا لا بد أن نشير إلى أن الحوار أسرع مـن الـسرد إذا كـان الأسلوبان على درجة واحدة من الحالة النفسية، كأن يكون أسلوب السرد هادئاً وكذلك الحوار.

ولا شك في أن للسرعة الإيقاعية التي يتطلبها الحوار درجات أيضاً لأنها ترتبط أصلاً بنوع المحاورة، فإذا كان الحوار محتدماً ثائراً مليئـاً بالانفعـالات كان الإيقاع السريع أكثر بروزاً، وإذا كانت المحاور هادئة غيـر ميالـة إلـى العنف.. كانت أقرب إلى الإيقاع ذي السرعة غير الشديدة، ولكن إيقاع الحوار بكافة أنماطه "درجات الانفعال والحالة النفسية" يظل بنحو عام أكثر سرعة من حديث الفرد الواحد وهو يصف أو يتحدث عن حكاية"[١].

ويعمل تناوب السرد والحوار في تشكيل القصيدة علـى تنـوع الإيقـاع، فالقصيدة التي تبدأ بداية سردية كما هو الحال في قصيدة "بحر الحداد" للـشاعر صلاح عبد الصبور، فإن إيقاعاً بطيئاً بعض الشيء هو الذي يبدأ حـضوره إذ يتجه الخطاب نحو التفصيل والدخول في الجزئيات واستلهام أجواء ذاتية خاصة تقرب كثيراً من المونولوج الداخلي الذي يستدعي إعمال الذاكرة التأملية ومـا فيها من بطء وهدوء واستكانة ينسجم تماماً مع الأسلوب الحكائي الذي جاء عليه السرد:

الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير

ويطلق الظنون في فراشي الصغير

ويثقل الفؤاد بالسواد

ورحلة الضياع في بحر الحداد

فحين يقبل المساء يقفز الطريق، والظلام محنة الغرب

يهب ثلة الرفاق، فض مجلس السمر

---

[١] دير الملاك: ٣٢١.

"إلى اللقاء" -وافترقنا- نلتقي مساء غد"
"الرخ مات- فاحترس. الشاه مات!"
"لم ينجه التدبير، إني لاعب خطير"
"إلى اللقاء- وافترقنا- "نلتقي مساء غد"
أعود يا صديقتي لمنزلي الصغير
وفي فراشي الظنون، لم تدع جفني ينام
ما زال في عرض الطريق تائهون يظلعون
ثلاثة أصواتهم تنداح في دوامة السكون
كأنهم يبكون
-"لا شيء في الدنيا جميل كالنساء في الشتاء"
-"الخمر تهتك السرار"
-"وتفضح الأزار"
-"والشعار.. والدثار"
ويضحكون ضحكة بلا تخوم
ويقفز الطريق في ثغاء هؤلاء[1]

لكن هذا البطء الإيقاعي ما يلبث أن يتحرك بسرعة أكبر حين ينتقل السرد في القصيدة إلى تقديم بنية حوارية تبدأ بجملة حوارية تقليدية "إلى اللقاء"، تتوزع بعدها جمل حوارية أخرى لا تخضع للأسلوب البنائي المعروف في تشكيل بنية الحوار إذ تغيب أطراف الحوار وتظهر نتائجه اللغوية فقط على شكل برقيات إلى اللقاء /نلتقي مساء غد /الرخ مات/ احترس/ الشاه مات".. الخ.

ثم يعود الإيقاع إلى سكونه وهدوئه واستقراره عندما تعود هيمنة السرد مرة ثانية بالأسلوب الحكائي نفسه ليقدم مزيداً من التفاصيل والجزئيات في تصوير الحال الشعرية، وقد تسهم القافية المنتهية بصوت الواو الممدود المقترن بصوت النون وهو يظهر خافتاً ضعيفاً متهالكاً "يظلعون- السكون- يبكون" في إشاعة قدر أكبر من السكينة والهدوء والاسترخاء.

غير أن الإيقاع ما يلبث أن يتسارع بفعل انتقال القصيدة من جمل حوارية

---

[1] *ديوان صلاح عبد الصبور: ٧-٨.*

منتقاة، تظهر تكثيفاً لغوياً كبيراً حتى تقترب في تشكيلها الصيغي من "الحكـم" التي كانت تحظى باحتفاء كبير في شعرنا القديم (لا شيء فـي الـدنيا جميـل كالنساء في الشتاء/ الخمر تهتك السرار.. الخ).

تنتقل بعدها القصيدة إلى خاتمتها السردية لتحكم إيقاعها ببطء وثقل كالذي ابتدأت به بعد أن تقفل الحكاية بآخر عرض تفصيلي لها.

في حين تبدأ قصيدة مثل قصيدة "خليل" للشاعر سامي مهدي بداية حوارية غاية في التكثيف والاختزال ومحملة بالدلالة والإيحاء:

-خير ما نعمله الآن هو الشاي

فهل عندك منه؟

-الشاي؟!

-السكت

-والقصف؟ وهذا الملجأ الرخو؟

-سواء بسواء!

وخليل كان مهموماً

وكان الموت يطوي من يشاء

وخليل كان لا يسكت في القصف

ويبكي حين يحصي الشهداء.

قال:

-والشاي

-فقلنا:

-بعد أن ينقطع القصف

ويحصى الشهداء

فاختلفنا وتصايحنا

ولكن خليلا ترك الملجأ غضبان

وولى في العراء

ومضى في القصف لا يلوي على شيء

مضى في القصف

حتى غاب من أعيننا

غاب

وناديناً فما عاد، ولا رد النداء[1]

إذ تقدم مفردة "الشاي" التي تبدو بسيطة ومباشرة فيما تتصل بالموروث الشعبي المحلي، الذي يحول المفردة إلى طقس "عائلي" يعبر عن الألفة والاجتماع، وتصدر هذه المفردة إيقاعاً خاصاً لا سيما إذا استخدمت في ظرف شعري معين تولد من خلاله إيقاعاً طارداً لليأس والرتابة والخوف.

فعلى الرغم من السردية الخاطفة التي أرسلت فيها مفردات الحوار المجرد من أي تفصيل، إلا أن المساحة الدلالية التي تعمل فيها هذه المفردات تتسع كثيراً بسبب المهارة في الاختيار والتوظيف.

تنتقل القصيدة بعد ذلك من بدايتها الحوارية السريعة إلى موقف سردي تبطؤ فيه الحركة لتشبع مظاهر الحزن والصمت من خلال المفردات "مهموما- الموت- يطوي- يبكي- الشهداء"، التي ترسم لشخصية النص الرئيسة "خليل" صورة يمتزج فيها الحزن والفرح، الحياة والموت، الشجاعة والخوف.

كما تسهم الأفعال الماضية الناقصة "كان -كان- كان" والأفعال المضارعة "يطوي -يشاء- يسكت- يبكي- يحصي" في مداها الدلالي والإيقاعي، في تهدئة الحركة من خلال بعثها في فضاء الحزن القائم على الاستذكار والتأمل والاستلهام.

وفجأة يتدخل الحوار باستخدام الفعل الحواري المباشر "قال" الذي يتكرر أربع مرات، مرة بشكله الماضوي نفسه ومرتين بشكله المقترن بـ "نا" المتكلمين "قلنا"، ليتسارع الإيقاع ويتلاحق بصورة غير متقطعة من خلال ثبات السؤال"- والشاي؟

ثم تعود بنية السرد لتسيطر على خاتمة القصيدة وتقدمها بأسلوب حكائي تتنوع فيه الأفعال وتتزاحم (اختلفنا- تصايحنا/ ترك- ولى- مضى- غاب- غاب/ لا يلوي- لا رد) لتبقي قدراً معيناً من سرعة الإيقاع الذي كان على أشده في المقطع الحواري السابق، لكنه ما يلبث أن يهدأ شيئاً فشيئاً حتى يستقر تماماً إلى الهدوء التام في نهاية القصيدة بتأثير أداتي النفي "ما-لا" اللتين تقصيان الفعل من احتمال تحقيق الإنجاز وتبعثان في الوقت نفسه صدى إيقاعياً بطيئاً.

---

[1] *الأعمال الشعرية:* ٣٩٦-٣٩٨.

٣- إيقاع البياض:

يمثل الإيقاع ظاهرة صوتية شمولية لا تتحدد مطلقاً بالأصـوات بـشكلها المجرد فقط بل تشمل كل ما يحيط بها وما يحيل عليها من عناصـر مكملـة، فالصوت لا تعرف خواصه ولا يعرف شكله إلا من خلال الصمت المحيط به، الذي يسهم أيضاً بقدر أو بآخر في تشكيل بنية الإيقاع.

فالإيقاع إذن "تردد ظاهرة صوتية- بما في ذلك الصمت- على مـسافات زمنية متساوية أو متقابلة"[١]، والصوت والصمت يتحـددان علـى المـستوى الكتابي للقصيدة بالسواد رمز "الصوت" والبياض رمز "الصمت" إذ إن للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظـر، فـالنظم يقتـضيه باعتبـاره صـمتاً يحـيط بالقصيدة"[٢].

وتتميز القصيدة الحرة بأنواع مختلفة من الوقفات التي تحدد حجم الـسواد والبياض فيها، والوقفة في الأصل هي توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه. وهي بالتالي ليست إلا ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن النص، ولكنها بطبيعة الحـال محملة بدلالة لغوية" [٣]، وهي في الموسيقى تقابل السكتة التي "تأخذ معناها من أصناف ما يجاورها من ألحان، فالصمت على هذا الاعتبار لحظة من لحظـات الكلام والسكوت ليس بكماً بل رفضاً للكلام فهو نوع منه[٤].

إن البياض يقوم بشكل أساسي على العنصر التشكيلي للمكان الذي يحتلـه السواد، متخلياً في ذلك عن مساحة معينة للبياض، ويعد في التجربة الـشعرية المعاصرة وسيلة من وسائل توفير الإيحاء وتوصيل الدلالة للقـارئ[٥]، عـن طريق الصراع الحاد القائم "بين الخط والفراغ، أي بين الأسود والأبيض وهـو ربما لم يجربه القدماء بنفس الحدة التي تعتري شاعرنا الحديث وهـو يكتـب نصه الشعري، لأن القدماء كانوا يعرفون مسبقاً حدود المكان عند كتابة النص، فيمارسون لعبة الكتابة داخل إطار مقفل، أما الـشاعر الحـديث فإنـه يواجـه

---

[١] د. محمد فتوح أحمد، مقال *(ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري)*، *مجلة البيان*، العدد ٢٨٨-١٩٩٠- الكويت.

[٢] *بنية اللغة الشعرية*: ٩٨.

[٣] محمد بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*: ٥٤- نقلا عن:
Jean cohen, Stracture, Dulagage, poetiqe, p. 68.

[٤] *عضوية الموسيقى في النص الشعري*: ٥٨.

[٥] *ظاهرة الشعر المعاصر في الغرب*: ١٠٠-١٠١.

الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللـون الأبـيض)، وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً مباشراً أو غير مباشـر للصراع الداخلي الذي يعانيه.

إن بنية المكان يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البـصرية التي اعتادها القارئ فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنـان وتدعم توازنه الداخلي الوهمي، أما الشاعر الحديث فإنه يمتد بهذا التركيب اللا متناهي إلى دواخل القارئ ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنـان نحـو الـشك والدخول في متاهة القلق. ويمكن أن نلاحظ تداخل العلاقة بين بنيـة المكـان والزمان في البيت الشعري، فهو عندما ينتهي ببياض قد ينتهي بوقفة عروضية وقد لا ينتهي، وكما أن طول البيت وقصره ليسا موحدين في جميع الأبيات.

والشاعر في اختياره لهذه المقاييس لا يصدر عن تفضيل عنـصر علـى عنصر آخر، وإنما تتداخل في الاختبار الذاتي مجموع البنيات الجزيئية التـي يحكم وجودها ترابط جدلي، وينتهي البيت عندما يلامـسه البيـاض أو عنـدما يوقفه البياض فيحد من حريته في التدفق[1].

ويمكن النظر إلى كل القصائد المعاصرة على هذا الأساس إذ أنها تتـشكل جميعاً على تفاصيل اللعبة القائمة بين البياض والسواد، فطالمـا أن المـساحة المكانية للكتابة غير محددة بإطار مسبق كما هو الحال في القصيدة العاموديـة فللشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض لقصيدته، ويخضع هذا ضرورة لطبيعة التجربة وخواصها وما يترتب على ذلك من تدفق أو إحجام في المشاعر، ومن احتدام أو هدوء في الحال الشعرية.

وبهذا فإن لكل قصيدة حرة عالماً خاصاً من السواد وعالماً خاصـاً مـن البياض. ولو أخذنا على سبيل المثال قصيدة "الشخص السادس" للشاعر سعدي يوسف، لاكتشفنا أن قضية الحضور الذي ينتزعه السواد من مساحة البيـاض وتوزيع الخارطة المكانية للقصيدة على أساس نتائج ليست محـض مـصادفة عابرة، إنما هناك هندسة معينة تقررها التجربة:

خمسة أشخاص في الغرفة كانوا يحتكمون إلى شخص سادس:

***بدأ الشخص الأول لعبته**

فتسلق بلا حبل

[1] *نفسه: ١٠٣.*

إلى كرسي في السقف.

***والثاني أخرج كلباً أسود**
من جهة الصدر اليسرى

***والثالث أخرج "تاريخ البشرية" من مكتبة الغرفة**
وتحامل فوق السلم.
حتى أوصل "تاريخ البشرية" فوق الرف.

***أما الرابع فاستل عصا مغمدة**
وتناول "تاريخ البشرية"
يجلده ألفا...

***لكن الخامس إذا جاءت نوبته استخفى**

***ضحك السادس**
ترك الغرفة
أغلق باب الغرفة بالمفتاح
ثم مشى في طرقات الناس.[1]

إذ تبدأ القصيدة بسطر شعري طويل نسبياً قياساً إلى سطر القصيدة الآخر يعد بمثابة العنوان التفصيلي الآخر لهـا، ثـم تبـدأ القـصيدة بتوزيـع أدوار شخصياتها على مقاطع القصيدة الستة، ويبدأ كل مقطع بإشارة هي عبارة عـن دائرة صغيرة مملوءة بالسواد(*) تعين بداية المقطع.

يحتل المقطع الأول ثلاثة أسطر صغيرة من مساحة البياض العام، ويحتل المقطع الثاني سطرين، والثالث ثلاثة أسطر، والرابع ثلاثـة أسـطر أيـضاً، ويكتفي المقطع الخامس بسطر واحد، في حين يمتد السادس إلى أربعة أسطر.

---

(1) *الأعمال الشعرية : ٧٩-٨٠.*

إن كل مقطع يبدأ بحركته الشعرية في المساحة المخصصة له يفرض على ما تبقى صمتاً يمثله حجم البياض المحيط به.

ونلاحظ أن السطر الشعري يمتد ويتقلص حسب حركة الفعل الشعري الممثل للتجربة في النص، وبهذا الامتداد والتقلص الذي يتفاوت بين سطر وسطر ومقطع وآخر يتحدد بطبيعة إيقاع البياض، إذ إن حركة السواد على البياض هو حركة الصوت على الصمت، فصدى السواد يتردد في البياض مثلما يتردد صدى الصوت في الصمت.

وحركات القصيدة الست تمتص في توزعها المتباين الفاعلية البصرية للعين المتلقية، وبقدر ما تضيق مساحة الكتابة "السواد" فإن مساحة البياض تتسع، وتسعى الفراغات التي تركها الشاعر بين حركةمقطع وآخر إلى توليد انتقالة إيقاعية يؤديها البياض الفاصل بين سوادين، وهي بمثابة صمت وتوقف تنهي، فيه العين المتلقية لاستقبال سواد لاحق.

وكلما طال السطر الشعري "السواد" أي كلما أوغل أكثر في مساحة البياض كما هو الحال في السطر الشعري الأول من القصيدة "خمسة أشخاص في الغرفة كانوا يحتكمون إلى شخص سادس"، والسطر الأول من المقطع الثالث "والثالث أخرج" تاريخ البشرية" من مكتبة الغرفة" وغيرها، فإن إيقاع البياض يظهر أكثر لأن انحساره وضيق مساحته يؤديان إلى إظهاره وإبرازه وإشغال العين المتلقية به من خلال اشتراكه في مجال الرؤية البصرية.

لذلك فإن إيقاع البياض يتضاءل في الأسطر الشعرية القصيرة "القليلة السواد"، كما هو الحال في القصيدة "إشارة مرور"، للشاعر معين بسيسو:

النور الأحمر

قف

النور الأخضر

النور الأحمر

والنور الأخضر

النور الأحمر

والنور الأخضر

قف

قف

قف

سر

سر

النور الأحمر

النور الأخضر

أين هو النور الأخضر...؟

امرأة حبلى في عربه

ولدت في العربه

كبر الطفل، أحب، تزوج في العربه

أنجب أطفالاً، قرأ مجلات وصحف العالم

في العربه

اعتقلوه.... سجنوه في صندوق العربه

جند واستشهد خلف شبابيك العربه

دفنوه تحت دواليب العربه

والعربه ما زالت في الشارع

تنتظر النور الأخضر

تنتظر النور الأصفر

النور الأحمر

قف

النور الأخضر

سر

النور الأحمر... والنور الأخضر[1].

تبدأ القصيدة بإضاءات برقية من السواد تتلاحق على نحو سريع، وتحصر

---

[1] *الأعمال الشعرية الكاملة:* ٣٢١ ــ ٣٢٣.

العين المتلقية في مجال عمودي ضيق من الحركة هو مجال السواد الــصرف وتعزلها تماماً عن المساحة الواسعة للبياض.

فالأسطر الستة عشر الأولى تتدافع في تتابع غير منقطع لا يتوقف إلا عند حدود السؤال في "أين هو النور الأخضر...؟"، لتتمكن العــين المتلقيــة هنــا باسترداد أنفاسها والتأمل في المجال المكاني مما يوفر لإيقاع البياض إمكانيــة الظهور وتأدية دور ما.

ثم تنتقل القصيدة بعد ذلك وبفضل الأسلوب الحكائي الذي بــدأ يــسيطر عليها إلى أن توغل سطورها أكثر في مساحة البياض، كما أن حركــة الحــال الشعرية تخف وتبطؤ مما يؤدي إلى تقديم فرصة أكبر للعين المتلقية أن تتأمــل الفضاء المكاني العام المنقسم بين سواد الكتابة وبياض الفــراغ، حيــث إيقــاع البياض بالعمل.

غير أنه باختتام بنية الحكاية في "دفنوه تحــت دواليــب العربــه"، تعــود القصيدة إلى حركتها وتدفقها، وما يترتب على ذلك من إيقاع حركي سريع يعود إلى بدايتها، مما يعمل على حصر العين المتلقية مرة أخرى في مساحة مكانيــة محدودة ومشغولة بالسواد، لا توفر أدنى فرصة لإمكانية بروز إيقاع البيــاض، بوصف أن الإيقاع المتمخض عن السواد يسرق هذه الفرصة ويهــيمن علــى فعالية التلقي على نحو شبه كامل.

٤. إيقاع الأفكار:

يتحقق التماسك النصي في القصيدة عندما يبلغ الامتزاج أعلى مراحله بين جميع العناصر المكونة للنص وفي مقدمتها تحقيق تناسب حيوي بــين إيقــاع الأصوات وإيقاع الأفكار، فــ"موسيقية القصيدة إنما توجد في هيكلها كوحــدة، وهذا الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات، ونمط المعاني الثانويــة التــي تحملها الألفاظ. وهذان النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصامها. فمن الخطأ الادعاء بأن موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد بصرف النظر عن معنــاه الأول ومعانيه الثانوية"[1]، إذ إن طبيعة الأفكار تغذي الأصوات بألوان إيقاعية لا تحملها هذه الأصوات في وضعها المجرد ولا تكتسبها إلا من خلال "إيقــاع

---

[1] د.محمد النويهي، *قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي ــ دار الفكر ــ ط٢، ١٩٧١، القاهرة: ٢٣.*

الجملة والعلاقة بين الصوت والمعنى وقوة الكلمات الإيحائية"[١]، التي تتـألف جميعاً في التشكيل متحد على نحو منظوم يقوم على أهميـة "ربـط الأنمـاط الإيقاعية في الشعر بأنماط من المعنى ـ معنى الكلام أو معنى الجملة ـ دون الأنماط الموسيقية الصرف"[٢]، مما يستدعي قدرات شعرية خلاقة معززة بوعي شمولي قادر على تنشيط قوة الإيحاء في الإيقاع، وقد يصل الشاعر إلى اتبـاع طريقة تشبه طريقة التأليف الموسيقي التي تجعل من القصيدة "موسيقى أفكار"، وهذه "الطريقة الموسيقية لا تقدم موضوعات للتفكيـر أو التفـسير بـل تقـدم موضوعات موسيقية للإيحاء"[٣]، وهي ربما لا تشكل ظـاهرة واضـحة فـي القصيدة العربية الحديثة كما هو الحال عند بعض الشعراء الإنكليز مثل ت.س. إليوت.

وغالباً ما يستخدم الشعر الحديث "إيقاع الأفكار الذي يقوم على التـوازي والترديد ليحقق الانسجام والوحدة وللتعويض عن فقدان الانتظـام فـي طـول الأبيات وأنماط التقفية"[٤]، وقد يتضح ذلك على نحو أكبر في قصيدة النثر التي لا يظهر إيقاعها بغياب التقاليد المعروفة في موسـيقى القـصيدة العربيـة إلا "باستخدام موسيقى الفكر التي تعتمد على التوازن والترادف والتباين والتنظـيم التصاعدي للأفكار. إلى جانب ترديد السطور والكلمات والأفكار في مجموعات متنوعة".[٥]

إن إيقاع الأفكار يتشكل أساساً تشكلاً لغوياً بوصف أن اللغة رموز تثـوي في التراكيب، ويقوم الشاعر بترتيب "اللغة بتشكيلات إيقاعية ترمز للأحاسـيس معتمداً على التراكيب، ويمكن القول على وجه الدقة بـأن ذلـك يحـدث لأن التركيب إيقاع لكن دون صوت"[٦].

---

[١] *سوزان بيرنار، جمالية قصيدة النثر، ترجمة: د.زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد: ٤.*

[٢] *ج.س. فريزر، الوزن والقافية والشعر الحر: ١٥.*

[٣] *د.عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب ـ الشاعر والقصيدة، منشورات مكتبة التحرير، ط٢، ١٩٨٦، بغداد،: ١٥٤.*

[٤] *س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة: سعد مصلوح، عالم الكتب، ط١، ١٩٦٩، القاهرة : ١٤٠.*

[٥] *حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث: ٧١.*

[٦] *الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق: ٢٢٩، نقلاً عن Sound and form in Modern poetry. P. 14.*

وينبعث إيقاع الأفكار أساساً من طبيعة وفاعلية القيم الرمزية التي تحويها المفردات المكونة لنسيج القصيدة، وهو عادة إيقاع خفي يتشكل في النفس من خلال التأمل والاستغراق في عالم النص وأجوائه الخاصة.

ولو استقرينا على سبيل المثال قصيدة "المدينة" لأدونيس مثلاً، وحاولنا النظر فيما يمكن أن تقدمه من إيقاعية معينة تصدر عن رموز وأفكار النص، لأدركنا أن إيقاعاً خفياً يحاكي الذهن يلتمع هنا وهناك في أجزاء كثيرة من القصيدة:

نارنا تتقدم نحو المدينه
لتهد سرير المدينه
سنهد سرير المدينه
سنعيش ونعبر بين السهام
نحو أرض الشفافية الحائره
خلف ذلك القناع المعلق بالصخرة الدائره
حول دوامة الرعب
حول الصدى والكلام
وسنغسل بطن النهار وأمعاءه وجنينه
وسنحرق ذلك الوجود المرقع باسم المدينه
وسنعكس وجه الحضور
وأرض المسافات في ناظر المدينه،
نارنا تتقدم والعشب يولد في الجمرة الثائره
نارنا تتقدم نحو المدينه..[1]

إن مفردة "المدينه" التي تتكرر في القصيدة سبع مرات تشكل المحور الرمزي الأساس لها، وتكرارها يصل بها إلى مرحلة التشخيص إذ يبدأ بها كيان القصيدة وينتهي بها، فهي القطب المناوئ في الصراع الفكري والحضاري والوجودي الذي نهضت عليه القصيدة.

يقابلها في القطب الآخر "نارنا" المتكررة ثلاث مرات، وهي تكون

---

[1] *الآثار الكاملة، مجلد، ٢: ٤٨٢ ، ١.*

باتصالها بـــ"نا" المتكلمين الضمير المعبر عن الكائن المجموع الممتزج "نحن"، والممثلة في سيطرة الأفعال المضارعة المسبوقة بصوت الاستقبال "ســنهد ــ سنعيش ــ سنغسل ــ سنحرق ــ سنعكس" وما تؤديه من إنجازات تقوي مركز المجموع ذي الوجود الأصيل في عملية الصراع الفكري الدائر بينهمـا وبــين "المدينه" ذات الوجود الطارئ القلق" "الوجود المرقع".

ويتأكد جزء كبير من إمكانية حسم الصراع لصالح ضمير المجموع ضــد المدينة في هيمنة الجملة الاسمية "نارنا تتقدم"، إذ تتكرر مرة في بداية القصيدة ومرتين في خاتمتها.

إن هذه المعادلات التي تقدمها القصيدة بوصفها الواقع الفكــري المجــسد لبنيتها، تبعث بانسجامها وتنافرها وصراعها وتكرار صيغها ورموزها واكتناز دلالاتها إيقاعاً معيناً لا يمكن القبض عليه باستعمال الوسائل التقليدية في كشف النظم الإيقاعية المعروفة والمألوفة القائمة على التصويت والغنائية العالية.

وتنهض بعض القصائد الحديثة في تشكيل رؤاها الذهنية على تقسيم البنية الهيكلية العامة للنص على مجموعة من البنى الصغيرة التي تستقل في عوالمها الداخلية الخاصة، وتبعث في اشتراكها بسياق البنية العامة إيقاعاً منشؤه الأفكار.

ففي قصيدة "المنازل" للشاعر عبد الرحمن طهمازي مثلاً تولــد الأفكــار بإيقاعاتها الخاصة عبر أربعة نماذج من الصور تشكل في اجتماعها وامتزاجها حياة النص، ولكل صورة وجه تشكيلي يبعث إيقاعاً خاصاً:

سأخدش للنهر ليلا

وللبحر بابا

وأصلح وجهي لعمري

أخف

أخف

ويزداد سري

وللسيل خوف الحديقه

وبعد المياه أنام

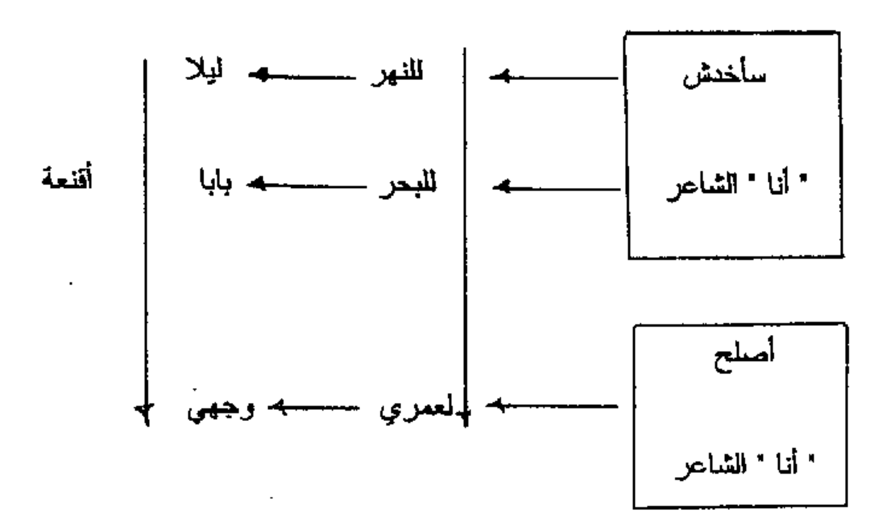
فما زرعت في الوجوه الأجنة

ولا أنتهز الظل موت البريق[1]

ففي الصورة الأولى التي تبتدئ بها القصيدة بجملة فعلية مسبوقة بصوت الاستقبال، ينشأ الإيقاع من تركيب معادلة تتحقق فيها أفكار الصورة، ويمكن توضيحها بالشكل الآتي:

---

[1] *ذكرى الحاضر*: ٢٣-٢٤.



إذ تتمظهر المعادلة بثلاثة أشكال، يخضع الشكلان الأول والثاني لموحيات الفعل "سأخدش"، في حين يخضع الشكل الثالث لموحيات الفعل "أصلح" وتسير المفردات المجرورة "للنهر" ــ للبحر ــ لعمري "بنسق تشكيلي ودلالي واحد،تقابلها في الجهة الأخرى المفردات "دليلا ــ بابا ــ وجهي " الذي هو قناع تقليدي لــ"عمري"، وهذا التوازن في التوزيع هو الذي ينشئ إيقاعاً من نمط خاص يقوم على الأفكار.

أما الصورة الثانية (أخف/ أخف/ ويزداد سري)، فإن إيقاعها ينبعث من سياقها الفعلي الموحي "أخف ــ أخف ــ ويزداد"، في حين يشكل إيقاع الصورة الثالثة (وللسيل خوف الحديقة/ وبعد المياه أنام) من التوازن الدلالي الخفي الناشئ بين "للسيل"، و"المياه" وبين "خوف" و"أنام"، إذ أن "السيل" مادته "المياه" و"المياه" هي المنفذ المضموني لنية "السيل" وأدائه، كما أن العلاقة بين "الخوف والنوم"، علاقة متشابكة تنطوي على شيء من الغموض لاسيما في احتوائه أداء وفعاليات الواحد للآخر.

وتحظى الصورة الرابعة والأخيرة بقدرات دلالية وإيقاعية أكبر (فما زرعت في الوجوه الأجنة/ولا انتهز الظل موت البريق)، حتى تبدو وكأنها المصب الدلالي لصور القصيدة بأجمعها، فزراعة الأجنة في الوجوه بوصفها جزءاً من تشكيل صوري تقف في نسق دلالي مع انتهاز الظل لموت البريق،

بمعنى أن الوجوه هي الظل مثلما الأجنة هي البريق، وبهذا كان الــتحكم فــي إيجاد تناظر دلالي هو الذي يولد إيقاعاً من نوع خاص تنشئه الأفكار.

بـنية الإيقاع الداخلي:

إن صلة الشعر بالموسيقى صلة مصيرية وغير قابلة للفصل مطلقاً، وهي صلة قديمة تمتد إلى الجذور الأولى لنشأة كلمة شعر بمعناها الأولــي البــسيط. وتطورت هذه الصلة بتطور الفن الشعري حتى أصبح الشكل الشعري المنظوم محكوماً بهندسة موسيقية منتظمة لا تقبل الخلل.

وحين حاولت القصيدة العربية الحديثة تحطيم هذه الهندسة فإنها لــم تكــن تنوي إنهاء الصلة بين الشعر والموسيقى، بقدر ما كانت محاولة لاستثمار "إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والــذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة والمتعددة"[1]، وهي بــذلك "تعتمد إيقاعاً جديداً يستمد أغلب مقوماته... من نظام الحركة وطرائق تفاعــل العلاقة الداخلية التي تؤسس مجتمعة بنية النص ذاته. لكن هذا الإيقاع الجديد لا ينفي القديم أو يلغيه بشكل نهائي صارم"[2]، إنما ينطلق منه في سبيل تحقيق بنية إيقاعية جديدة تنسجم مع التطور الحاصل في شكل القــصيدة الحديثــة، وقــد اصطلح على هذه البنية الإيقاعية الجديدة بــ"الإيقاع الداخلي"، الذي يختلف عن "الإيقاع الخارجي" في عدم ارتكازه على عنصر الصوت بمثل تلك الدرجة التي يرتكز عليها الإيقاع الخارجي، وإن كان لا يهملها بل يخصبها بالمداخلة بينها وبين مستويات أخرى أكثر اتصالاً بمكونات النص الأخرى كاللغة والــصورة والرمز والبناء العام. ومن ثم فهو يلعب دوراً أساسياً في ربط الصلة بين بنــى النص وتماسك أجزائه ومحو المسافة بين داخل النص وخارجه، أو بين شــكله ومضمونه".[3]

وبهذا فإن مفهوم البنية الإيقاعية يكتسب معنــى شــمولياً ينطــوي علــى مستويات إيقاعية خفية يمكن الكشف عنها، "منها ماله طابع صوتي يتصل ببنية

---

[1] *أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، ط١، ١٩٧١، بيروت: ١١٦.*

[2] *محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، ١٩٨٥، تونس: ١٤٢.*

[3] *علوي الهاشمي ، مجلة "البيان"، العدد ٩: ٢٩٠.*

الإيقاع الخارجي صاعداً أو هابطاً منها، شاداً الصلة الجدلية بين البنيتين... مثل إيقاع الحرف ومجموعاتها الصوتية فيما يسمى بالرجوع الصوتي أو الترجيع[1]، وإيقاع حركات المد الداخلية المتصلة بنظام التقفية في النص. ومنها ماله غير الطابع الصوتي، والمتصل ببنية اللغة في مستوييها الداخلي(اللغة الشعرية، الصورة، الرموز... الخ)، والخارجي كالتراكيب اللغوية ومتتاليات الجمل والصيغ بمجموعاتها المختلفة..."[2].

وهذا الائتلاف بين كل هذه العناصر يجعل الإيقاع الداخلي ذا أهمية كبيرة"، تكمن في كونه جزءاً متميزاً في العنصر الموسيقي في القصيدة الحديثة. جزءاً يتولد في حركة موظفة دلالياً. إن الإيقاع هنا هو حركة تنمو وتولد الدلالة"[3].

وفي استقراء فني لمنتج الشعر العربي الحديث، في مدى قدرته على وعي الكيفية التي يمكنها استثمار مكونات هذه البنية الإيقاعية الجديدة، بما يساعدها على تقديم قصيدة عالية المستوى، يمكن الاعتقاد بأن الشاعر الحديث "قد نجح إلى حد كبير في فهم اللغة والموسيقى ومدى ارتباطهما معاً، فاستغل الرؤى والظلال والإيحاءات والنبرة والصوت والهمس، فجاء البناء الموسيقي في القصيدة مركباً من نغمات تعلو وتخفت وتصطدم وتفترق وترق وتقسو وتهدأ وتنفعل، مولدة من هذه الحركة الدائمة موسيقى داخلية قد لا نجدها في كثير من شعرنا القديم"[4].

كما نجح في إدراك الكيفية التي يقوم عليها الجرس الخاص لكل حرف من الحروف المستعملة في البيت، ثم كيفية توالي هذه الحروف في كل كلمة من الكلمات المستعملة ثم الجرس المؤتلف الذي تصدره الكلمات في اجتماعها في

---

[1] *الرجع الصوتي، والترجيع هو علاقة الأحرف بعضها بالبعض الآخر في بيت أو أكثر من القصيدة من حيث تشابهها أو اجتماعها أو غيابها أو افتراقها أو تجانسها، مما يخلق إيقاعاً موجوداً متجانساً يرسم صلة متفاعلة بين بنية المنطوق مع بنية المدلول، فيتحول النسيج الصوتي إلى تنغيم إيقاعي كما يتحول البناء (الثابت والارتكاز) إلى حركة. د.عبد السلام المعمدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٨١، تونس: ٢٤/وانظر: المصدر السابق: ٩-١٠.*

[2] *نفسه: ٩-١٠.*

[3] *يمنى العيد، مجلة الكرمل، العدد ٢، ١٥١: ١٩٨١.*

[4] *عضوية الموسيقى في النص الشعري: ١٠٥.*

البيت كله"[1]، مما يوفر في كل هذا وذاك قدراً كبيراً من "التنظيم الدلالي والشكلي"[2].

إن الوصول إلى أعلى مستوى ممكن من استثمار القيم الإيقاعية والدلالية التي تنطوي عليها بنية الإيقاع الداخلي في القصيدة "يستلزم دراية بأسرار اللغة الصوتية وقيمها الجمالية، ووقوفاً تاماً على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم، لا يمكن أن يوفق فيها إلا ذو رهف في الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة"[3]، كما يستلزم أيضاً استجلاء "إيحاءات الأصوات في الكلمة ووعي بوظيفة الكلمة داخل التركيب، وبوظيفة التركيب في صياغة التشكيل الفني بالصورة أو الرمز أو الأسطورة، وما عسى أن يقتضيه ذلك من تركيز أو حذف أو تكرار أو اقتباس، وجميعها وسائل تهب العمل الشعري إيقاعه البنائي الخاص"[4].

ومن المظاهر الأخرى لبنية الإيقاع الداخلي في القصيدة الحديثة ذلك الاهتمام الذي يوليه بعض النقاد والبلاغيين للمحسنات اللفظية من جناس وطباق[5]، يؤدي التوافق والتقاطع والانسجام والتنافر فيهما إلى توليد تشكيلات إيقاعية غير منظورة.

وبالإمكان أيضاً توليد إيقاعات داخلية معينة عن طريق بعض أنماط التقنية الفنية التي تنهض عليها القصائد لاسيما ما يدعى بالتضمين النثري، أي الانتقال من الشعر إلى النثر داخل بنية القصيدة، إذ تقوم هذه الحركة بنقل "ماينتج عن الموسيقى من إحساس انفعالي إلى حالة الهدوء النسبي، تتحقق باستيعاب القصيدة لمقطع نثري أو أسطر نثرية إذ أن للغة الشعرية والموسيقى وظائفها الانفعالية"[6].

---

[1] *عضوية الموسيقى في النص الشعري: ١٠٥.*

[2] *نفسه: ٥٣.*

[3] *د.محمد مندور، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، معهد الدراسات العربية، ١٩٥٨، القاهرة:١٠٦/ وانظر : د. محمد فتوح أحمد الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٤٠٤.*

[4] *د.محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة العربية، دار المعارف، ط١، ١٩٨٤، القاهرة: ٥٣.*

[5] *د. يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم: ١٩٧.*

[6] *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: ٢٦٣.*

ومن أجل أن ينوع الشاعر الحديث من إيقاعاته الداخلية فإنه يلجأ أحياناً إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة، وهذه التجمعات إنما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت، أو مجيء حروف تجانس أحرفاً في الكلمات تجري وفق نسق خاص[١].

إن لجوء الشاعر إلى هذه الأساليب والأنماط ومحاولته الدائبة للاستفادة من كل هذه الممكنات المتاحة، التي يمكن لها أن تخلق أجواء إيقاعية جديدة تتولد من النسيج الداخلي للقصيدة الحديثة" ليس إلا تعويضاً في لا وعي الشاعر عن الموسيقى الخارجية التي تشكلها وتسهم في إغنائها تلك القافية المفتقدة التي ضيعها النسيج الجديد للقصيدة الجديدة"[٢]، وتحولت المهمة الإيقاعية بذلك من مهمة إطارية إلى وظيفة تكوينية.[٣].

وعلى الرغم من أن بنية الإيقاع الداخلي في القصيدة الحديثة كانت مادة حية للكثير من الدراسات النقدية وطال فيها النظر النقدي كما اختلفت فيها وجهات النظر النقدية، إلا أن محاولة ضبط نظمها وتحديد قواعدها العامة ما زالت بعيدة بعض الشيء عن تحقق إنجازات واضحة ومتميزة، وذلك لأن "الإيقاع الداخلي خلو من المعيارية لكونه يعتمد على قوانين النفس الفردية، لا الجماعية"[٤]. بمعنى أنه "شخصي ومتغير"[٥].

وطالما أن القصيدة الحديثة هي للقراءة التأملية الصامتة وليس للإنشاد، فإن هذه القراءة الصامتة تضعف التركيب الوزني ويظل فيها نوع من الرنين الغامض وعندئذ نتوجه بأنظارنا إلى ما فيها من مجاز ورموز وأسطورة، أي إلى التصوير المنظور لا إلى التصوير المسموع"[٦].

ويحاول الشاعر الحديث في سبيل تشكيل إيقاعه الداخلي الإفادة من أصغر

---

[١] *دير الملاك: ٣٤٢.*

[٢] *نفسه: ٣٤٥.*

[٣] *حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة، منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٩، بغداد: ١٤.*

[٤] *د.عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، منشورات مهرجان المربد الشعري العاشر، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٩: بغداد: ٣.*

[٥] *حاتم الصكر، مال تؤديه الصفة، ص٢٣.*

[٦] *د.محمد فتوح أحمد، مجلة البيان، العدد ٢٨٨/١٩٩٠/ وانظر: د.إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٥، بيروت، ص ٢٩.*

الجزئيات وأدقها من أجل توظيفها واستثمار مكوناتها.

ففي قصيدة "النرفانا"، ذات المقاطع الأربعة للشاعر بلند الحيدري يتنــامى إيقاع داخلي خاص عبر مجموعة من الظواهر التي تفرزها القــصيدة بعالمهــا وأجوائها وفضائها الدلالي:

يا أرض الموتى
موتي
غوري في الموت لحد النتن
لحد الجزع
وابتلعي
أمواتك... ميتاً... ميتاً
واقتلعي الصمت
اقتلعي الموت من الرمه
صيري العتمه
في الحزن محاجرنا البيضاء

*

يا أرض موتي
أيتها الهجرة في تيه ليالينا السوداء
صيري
غوري
ابتلعي
اقتلعي
لا تدعي للشره الموقور سوى البغضاء
وغير الصبار
وغير الصحراء
وغير النار المتدلية الأثداء

*

أيتها الهجرة
يا مزق الأشرعة القذره
يا قلقي المتيبس في شفتي المره
غوري
اقتلعي
لا تبقي ولا تذري
للدود المستيقظ في الظن
الحالم بالنتن
إلا الموت
*
يا أرض الموتى
موتي
لنصير بموتك كل الموت
موت الموت(١)

إن أصوات المد بأشكالها المختلفة تكاد تسيطر سيطرة شبه كاملة على الواقع اللغوي للقصيدة، فأصوات المد الطويلة المرفوعة "يا ــ أمــوا ــ يــا ــ أيتها ــ ليا ــ لينا ــ السوداء ــ البغضاء ــ الصبا ــ الصحرا ــ النا ــ الأثدا ــ يتها ــ الحا ــ يا". وأصوات المد الطويلة المضمومة: "المو ــ مو ــ غو ــ المو ــ غو ــ المو ــ تو ــ غو ــ دو ــ المو ــ المو ــ مو ــ مو ــ المو ــ مو ــ المو" إذ تتكثف في المقطع الأخير لتكون صوته المميز.

وأصوات المد الطويلة المكسورة في "تي ــ ري ــ ت ــ ن ــ ع ــ عي ــ عي ــ ري ــ ري ــ عي ــ عي ــ عي ــ قي ــ تي ــ رى ــ عي ــ قي ــ عي ــ ن ــ ن ــ تي ــ ت". تعمل كلها على تشكيل خطوط صــوتية متجانسة تؤلف المحور الأساس والعام للإيقاع الداخلي.

كما أن التكرار وترجيعاته الصوتية يسهم إسهاماً كبيراً وفاعلاً فــي هــذا

---

(١) *ديوان بلند الحيدري، دار العودة، ط٢، ١٩٨٠، بيروت: ٦١٣ ــ ٦١٥.*

الشأن، فتكرار النداء "يا أرض الموتى ــ يا أرض الموتى ــ أيتها الهجرة ــ يتها الهجرة ــ يا مزق ــ يا قلقي ــ يا أرض الموتى". وتكرار الأفعال المتجانسة في أدائها الفعلي عبر مقاطع القصيدة الأربعة: "موتي ــ غوري ــ ابتلعي ــ اقتلعي ــ اقتلعي ــ صيري ــ" في المقطع الأول و"صيري ــ غوري ــ ابتلعي ــ اقتلعي/ــ لا تدعي" في المقطع الثاني و"غوري ــ اقتلعي/ لا يبقي ــ لا تدعي" في المقطع الثالث، و"موتي" في المقطع الرابع. وتكرار مفردة "الموت". بشكلها المعروف بأل التعريف مرتين في المقطع الأول ومرة في الثالث ومرتين في الرابع، كما تتكرر المفردة نفسها بأشكال أخرى مختلفة في المقطع الأول "الموتى ــ موتي ــ أمواتك ــ ميتاً ــ ميتاً"، وفي الثاني "الموتى" وفي الرابع "الموت ــ موتي ــ موتك ــ موت".

وتكرار أداة الاستثناء في المقطع الثاني "سوى ــ غير ــ غير ــ غير"، تعمل كلها مجتمعة على إطلاق ترجيعات وارتدادات صوتية مختلفة ومتنوعة في أرجاء النص.

إن الفضاء الدلالي الذي تقدمه البنية العامة للنص، سواء على صعيد العنوان "النرفانا" أم الشبكة المؤلفة للنص أو الظلال والإيحاءات التي تكمن داخل نسيج هذه الشبكة اللغوية، يؤسس رمزاً أساسياً تتحرك حوله حيوات النص وينبع أساساً من فكرة "الفناء".

هذه الفكرة تلقي بظلالها على مقاطع القصيدة لتخلق جواً عاماً من الانسحاب والانطفاء والسلب، مما يزيد من وقع المفردات الشعرية التي تنحو هذا المنحى ويعمق حضورها في النص من أجل توليد مزيد من الانسجام في نسق الأصوات المتآلفة من ميدان الفكرة ــ الرمز.

وتوافرت القصيدة على صيغة بلاغية "طباقية" عملت من جانبها على تشكيل إضاءة إيقاعية داخلية معينة داخل سياق هذا التشكيل الإيقاعي، إذ إن "العتمة/ البيضاء"، في نهاية المقطع الأول تشكل طباقاً قائماً على الصراع الخفي التقليدي بينهما، إذ يستدعي سواد العتمة لاحتلال جزء من البياض وإعطائه شكلاً جديداً ودلالة جديدة وإيقاعاً جديداً ينشأ من خلال هذه العلاقة الخفية بين المتضادين.

ويتشكل الإيقاع الداخلي في القصيدة "المارة" للشاعر سامي مهدي من خلال تناسب العلاقة الداخلية بين الدلالات والصور ومن خلال ما يصدره هذا التناسب من إيحاء وذيول للإيحاء.

يتقون المطر

بمظلاتهم،

بينما تتشرب أجسادهم

بنقيع من الخوف والموت لا يأبهون له

.... ثم يحكون عن تعب

أو ضجر.[1]

فالقصيدة أساساً مكونة من ثلاث صور مترابطة ترابطاً صميمياً على الصعيد الدلالي، ومتجانسة تجانساً تاماً على الصعيد الإيقاعي.

تنشر الصورة الأولى "يتقون المطر/ بمظلاتهم"، خطوطاً متعددة ومتباينـة للحركة وإيقاعها، فـ"هم" يتحركون على أرضية الصورة بشكل أفقي، و"المطر" ينزل بشكل عمودي من الأعلى إلى الأسـفل، و"المظـلات" تتفـادى الـسقوط العمودي للمطر من خلال ارتفاعها بشكل عمودي من الأسـفل إلـى الأعلـى وتحركها تحركاً أفقياً مع حركة "هم".

ومع هذه الحركات المتجانسة يتحرك الإيقاع الداخلي في هـذه الـصورة. وفي الثانية التي تخضع لانعطافة إيقاعية بوساطة "بينما" التي تغير اتجاه الحركة الشعرية إلى صورة أخرى، تنشأ حركة أخرى جديدة في "تتـشرب أجـسادهم/ بنقيع من الخوف والموت" تنزل من "الأدمغة" التي هي أجزاء مـن أجـسادهم ومراكز فعالياتها وتصدير أوامرها، لتنتشر بشكل عمودي وجماعي نازلة إلـى الأسفل وهي حركة "خلاصة" الخوف والموت، يتلاشى إيقاعها في النهاية لأنها تضيع وتخفت في "لا يأبهون له"، لأنه تآلف مع طبيعة الأجساد وأصبح جـزءاً منها، لذلك تأخذ الحركة حرية مطلقة في حين تتقى في الصورة الأولى بفاصل مادي هو "المظلات".

وفي الوقت الذي يتسارع فيه الإيقاع الداخلي في الصورة الأولـى عبـر سرعة الحركة الأفقية لـ"هم" لتفادي المطر، وسرعة الحركة العمودية للمطر، فإن إيقاع الصورة الثانية يبطء ويهدأ كثيراً، حتى يتحول في الـصورة الثالثـة عبر الفاصل "الاستثنائي"... ثم "إلى هدوء تام في الحركة الإيقاعية باسـتخدام فعل القص"، "يحكون".

---

[1] *الأعمال الشعرية: ٢٦١.*

وتقدم الصورتان الأولى والثانية حالة من الطباق الحاصل بين "يتقون/ لا يأبهون"، تزيد من وضوح الحركة الإيقاعية للفعلين، عبر الصراع الهادف إلى تفادي الاتصال بـ"المطر" في موحيات الفعل المثبت "يتقون"، والمصالحة المطلقة مع "نقيع الخوف والموت"، في موحيات الفعل المنفي "لا يأبهون". على الرغم من انتهاء الفعلين بجناس صوتي متماثل في صوت المد الطويل المضمون زائداً صوت النون المقفل.

وتظهر أيضاً بعض التجمعات الصوتية التي تسهم في إضفاء صفات جديدة على إيقاع القصيدة الداخلي مثل صوت التاء في "يتقون ــ مظلاتهم ــ تتشرب ــ الموت ــ تعب"، وصوت المد المضموم في "يتقون ــ الخوف ــ الموت ــ يأبهون ــ له ــ يحكون ــ أو".

وتعمل التناظرات الدلالية في قصيدة "إلى عيون ألزا اليمانية" ــ للشاعر عبد العزيز المقالح على تشكيل إيقاع داخلي من نمط جديد:

ــ ١ ــ

أنت ما أبصر الآن
ما كنت أبصر بالأمس
عيناك ضوئي
ووجهك نافذتي... ودليلي
إذا سألوني عن اسمي أشير إليك
وإن سألوني الجواز نشرت على جسدي وجهك العربي
المرقع بالجوع
أنت أنا
يتكلم في شفتي صوتك الواهن الحرف
لا صوت لي،
صرت وجهي وصوتي
وعين غدي
يا أميرة حبي وحب الزمان

ــ ٢ ــ

في المساء تجيئين عارية
لتنامي ــ هنا ــ بين صدري وقلبي
وتغتسلين بماء الحنين
فماذا جرى يا نبيذي وقاتي
يطاردني الليل ينسل في جسدي
وبطيئاً... بطيئاً يمر الزمان وأنت هناك.. بعيدا
بعيدا
يجيء المساء فلا تحضرين
لما تأخر وصلك؟..
هل أفسد الليل ما بيننا
أم أعاقك رمل الصحارى؟!
تعالي..
فهذا هو الأفق يمتد منتظرا
والشبابيك مفتوحة
وسريرك خال
وريحك تعبق
فانهمري
إن وجهك ينتشر الآن في حجرتي
شجرا، وورودا
وحقلاً من "البن"
نافورة من حنان

ــ ٣ ــ

أيها القادمون وفي صدر أثوابكم من روائح "الزا"
دعوني أعانق في عطرها نخلة الشرق
أشرب من لونها قهوتي
قبل أن يأتي المخبرون

فينتزعوا شفتي
وتفتش أقدامهم هن موطن
أسررها في دمي
قبل أن يغسل الدمع أثوابكم
وتضيع ملامح صنعاء بين رماد العيون
وصمت المكان.[1]

فالتناظر الدلالي ذو الصفة الزمنية الــذي تبتــدئ بــه القــصيدة "الآن ــ الأمس"، والتناظرات المزدحمة ذات الصفة الشخصية ــ لاسيما فــي المقطــع الأول ــ "أنت ــ أبصر/ عيناك ــ ضوئي/ وجهك ــ نافذتي/ إليك ــ اســمي/ وجهك ــ جسدي/ أنت ــ أنا/ شفتي ــ صوتك/ صرت ــ وجهي ــ صوتي ــ عين غدي "تنشئ نمطاً من التوازي الإيقاعي الداخلي الذي تنتظم فيــه دلالات النص.

كما أن صوت المد المكسور المتكرر على نحو ملفت للنظر في المقطــع وبأشكال مختلفة مثل: "ئي ــ تي ــ لي ــ ني ــ مي ــ دى ــ بي ــ لــي ــ تي ــ دى ــ بي"، و"س ــ ك ــ ع ــ ت"، وغيرها من المقطعــين الآخــرين يولد نسقاً إيقاعياً داخلياً.

وتسهم التنويعات المفتوحة في المقطع الثاني بإضفاء نسقٍ إيقاعيٍ آخر إلى شبكة الأنساق المكونة لإيقاع القصيدة الداخلي: "عارية ــ بطيئاً ــ بطيئاً ــ بعيداً ــ بعيداً ــ منتظرا ــ شجرا ــ ورودا ــ حقلا ــ نافورة".

كما أن أسلوب الاستفهام الوارد في منتصف هذا المقطع وما يولــده مــن تنغيم في الصيغ الاستفهامية الثلاث المتلاحقة، يمثل انعطافة إيقاعية تتجسد في الفعل "تعالي" الذي يعقب مباشرة نهاية مناخ الاستفهام.

وإذا كان المقطعان الأول والثاني يقومان على حوار بين الراوي "الحاضر" و"المخاطب" الغائب/ الحاضر"، يتأسس بموجبه ومن خلال موحياته ــ القائمــة على محاولة مزج الداخل بالخارج في كتلة واحدة تجمع الراوي والمخاطب ــ الفضاء الإيقاعي الذي يحكم حركة الأفعال الشعرية وتنامي الدلالات المتجانسة، فإن المقطع الثالث يدخل إلى دائرة الحوار عنصراً جديداً متمــثلاً فــي "أيهــا

---

[1] *ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، ط١، ١٩٧٧، بيروت: ٦٣٢ ــ ٦٣٦.*

القادمون"، المخاطب الجمعي، لينقل الفضاء الإيقاعي من مستوى ثنـــائي فـــي توزيع أدوار الأداء الشعري إلى مستوى ثلاثي.

ويمثل تكرار صوت "العين" في السطر الشعري الثاني من المقطع الثالـــث "دعوني ــ أعانق ــ عطرها" بهذا التلاحق، تجمعاً صوتياً يوحي بزيادة إيقـــاع الاستدعاء في المقطع.

إن الرمز المستخدم "الزا" تحرك في مقاطع القصيدة بلغة سلسة مرنة تعتمد أساساً على إيقاع الجملة، إذ يسهم تدوير "المتدارك" في ترتيب هـــذا الإيقـــاع وتنسيقه، وتنشطر دلالة الرمز في النص بين الأنوثة والمكـــان حتـــى يـــصبح كلاهما شيئاً واحداً "الحبيبة/ صنعاء".

وتعمل بعض الصور على إنشاء تشكيلات إيقاعية داخلية من نمط خـــاص مثل "يطاردني في الليل ينسل في جسدي/ إن وجهك ينتشر الآن في حجرتـــي/ دعوني أعانق في عطرها نخلة الشرق/ أشرب من لونها قهوتي/....الخ"، تولد من خلال الأدوار التي تؤديها الأفعال في تشكيل نسيج هذه الصور.

يتحرك الإيقاع الداخلي في القصيدة "لها ولي" للشاعر محمد القيسي مـــن خلال الانقسام الحاصل في معادلة العنوان "لها/لي" دلالياً وصوتياً:

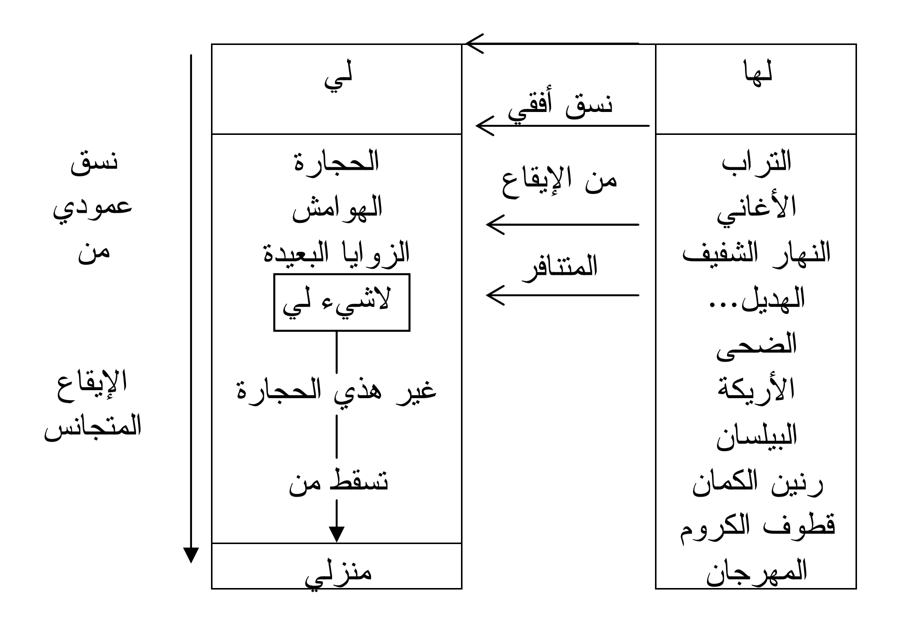
التراب لها والحجارة لي
الأغاني لها والهوامش لي
النهار الشفيف لها،
والزوايا البعيدة لي
والهديل الذي ينتهي عند شرفتها فرحا
والضحى
والأريكة والبيلسان
ورنين الكمان
وقطوف الكروم لها
كلها
ولها المهرجان
ثم لا شيء لي

غير هذه الحجارة تسقط من منزلي[1]

إذ أن "لها" المنتهية بصوت مد طويل مفتوح تتكرر بوضعها الصيغي هذا خمس مرات، وتتكرر أيضاً بصيغ أخرى في "شرفتـــ ـــ ــــها" و"كلـــ ـــ ــــها". وتمثل الطرف الأول والأقوى في معادلة القصيدة.

في حين تتكرر "لي" المنتهية بصوت مد طويل مكسور بوضعها الصيغي هذا أربع مرات فقط، ولا تظهر بصيغة أخرى سوى مرة واحدة في مفردة "منز ← لي".

وتتوزع الشبكة الدلالية للقصيدة على أساس الانقسام الحاصل في البنيــة العامة للشخصيتين المهيمنتين على النص، والمجسدتين في الضميرين المتصلين "لها/لي"، ويتحدد نوع الإيقاع الداخلي هنا من خلال قــوة حــضور المفــردة/ الصور في كل طرف من أطراف المعادلة التي يمكن تقسمها بالشكل الآتي:



إذ يتحقق نسق "عمودي" من الإيقاع الدلالي المتجـــانس بـــين المفـــردات المكونة لحقل ـــ لها ـــ "التراب ـــ الأغاني ـــ النهار الشفيف ـــ الهـــديل .. ـــ الضحى ـــ الأريكة ـــ البيلسان ـــ رنين الكمان ـــ قطوف الكروم ـــ المهرجان"

---

[1] *كتاب الفضة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٦، بغداد: ١٨١.*

من جهة، وبين المفردات المكونة لحقل ــ لي ــ من جهة أخرى "الحجارة ــ الهوامش ــ الزوايا البعيدة ــ لا شيء لي"، كما يتحقق نسق "أفقي" من الإيقاع الدلالي المتنافر بين المفردات المكونة لحقل "لها" وبين المفردات المكونة لحقل "لي".

وتعمل السيطرة الاسمية على شبكة النص اللغوي باستثناء فعلين هامشيين (ينتهي ــ يسقط) على فرض إيقاع داخلي فيه شيء من الثقل والبطء والركود، ويزيد من ذلك التكرار الكبير لـ "أل" التعريف، ولولا التكرار الذي شهدته "الواو" العاطفة بحدود "١٠" مرات لكان هذا الإيقاع أكثر ركوداً وثقلاً.

إن لكل قصيدة على هذا الأساس نظامها الإيقاعي الداخلي الخاص بها، وبقدر ما تتقدم عند الشاعر حساسيته اللغوية والتصويرية فإنه يكون ذا إمكانية أكبر على استثمار مكونات اللغة والصورة والرمز وما يترتب عليها من نظم ومولدات إيقاعية تثوي في الصوت والدلالة معاً، وزجها في بنية إيقاعية لا يمكن رصدها إلا بقراءة القصيدة قراءة داخلية كاشفة، وتعمل من جهتها على إضفاء قدرات شعرية جديدة تعمق قوة النص وتزيد من طاقاته الإبداعية الخلاقة.

إيقاع قصيدة النثر:

قد يبدو للوهلة الأولى أن هذا المبحث الخاص بإيقاع قصيدة النثر مقحم على مادة البحث الأساس الخاصة بـ"القصيدة الحديثة الحرة"، بوصف أن لكل نمط من هذين النمطين الشعريين شكله الخاص وقوانينه الخاصة.

إلا أن قضية الإيقاع الداخلي وما يترشح عنها من مداخلات تفضي إلى ضرورة مناقشة إيقاع قصيدة النثر على أساس أنها تعتمد اعتماداً كلياً وحاسماً على الإيقاع الداخلي، وبعكس القصيدة الحرة التي تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقية أساساً على البحر الشعري.

إن قصيدة النثر بوصفها نوعاً شعرياً ما زالت قيد الاختلاف وتباين وجهات النظر، على الرغم من أنها استطاعت أن تفرض وجوداً ما وشكلاً ما، فـ"كلمة القصيدة نفسها لا تسلم من اللبس، ذلك أن وجود عبارة "قصيدة نثرية"، التي أصبحت شائعة الاستعمال، يسلب كلمة القصيدة في الواقع ذلك التحديد التام الوضوح الذي كان لها يوم كانت تميز بمظهرها النظمي. وفعلاً ففي الوقت الذي كان فيه النظم شكلاً لغوياً تعاقدياً صارم التقنين كان للقصيدة وجود شرعي

غير قابل للنزاع، وهكذا كان يعتبر قصيدة كل ما كان مطابقاً لقواعــد الــنظم ونثرا ما ليس ذلك، غير أن عبارة "قصيدة نثرية" الظاهرة التناقض علينا إعادة تعريفها"[1]بما يرتفع بكلمة "نثرية" إلى المستوى الذي يجعلها قابلة للتوافق مــع كلمة "قصيدة" ومكتسبة لصفاتها وخصائصها التعبيرية والفنية.

إن مصطلح "قصيدة النثر" يجب أن لا يجزأ مفهومياً، فتأكيد النوع واضح المعالم في تقديم كلمة "قصيدة" على كلمة "النثر"، وبهذا فإن

المصطلح يختلف اختلافاً بيناً عن مصطلح "النثر الشعري" الذي تتــصدر فيه كلمة "النثر" مقدمة المصطلح، تعقبها كلمة "الشعري" ذات الدلالة المفهومية العامة خلافاً لــ"القصيدة" ذات الدلالة الخاصة. كما أن الاختلاف بين كذلك في مضمون المصطلحين، فــ"النثر الشعري اطنابي، يسهب، بينما قــصيدة النثــر مركزة ومختصرة، وليس هناك ما يقيد مسبقاً النثر الشعري، أما فــي قــصيدة النثر فهناك شكل من الإيقاع ونوع من تكرار بعض الصفات الــشكلية، ثــم إن النثر الشعري سردي، وصفي،شرحي، بينما قصيدة النثر إيحائية".[2]

أي أن قصيدة النثر اكتسبت استقلاليتها بوصفها نوعاً شعرياً ذا خصائص مميزة، فهي تحمل شكلها الخاص قبل كل شيء، وهي "ذات وحدة مغلقة، هــي دائرة أو شبه دائرة، لا خط مستقيم، هي مجموعة علائق تنظــيم فــي شــبكة كثيفة، ذات تقنية محددة وبناء تركيبي موحد، منتظم الأجزاء، متوازن، تهــيمن عليه إرادة الوعي التي تراقب التجربة الشعرية وتقودها وتوجهها، إن قــصيدة النثر تبلور قبل أن تكون نثراً ــ أي أنها وحدة عضوية وكثافة وتوتر ــ قبل أن تكون جملاً وكلمات. هي ذات نوع متميز قائم بذاته، ليس خليطاً، هــي شــعر يستخدم النثر لغايات شعرية خالصة، لذلك لها هيكل وتنظيم، ولها قوانين ليست شكلية فقط، بل عميقة عضوية كما في أي نوع آخر.

فشاعر النثر يحاول كشاعر الوزن أن يدخل الحياة والزمان فــي أشــكال إيقاعية، ويفرض عليها هيكلاً منظماً، سواء بالمقاطع المنظمــة أو التكــرار أو البناء الدائري، ويستعمل بدل القافية والمقاطع الموزونة وتوازناتها، توازنــات من نوع مغاير.

إن قصيدة النثر عالم كامل منتظم، جميع أجزائه متماسكة، كاملة بــذاتها،

---

[1] *بنية اللغة الشعرية: ١٠.*

[2] *أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، ط٢، ١٩٧٩، بيروت: ٢٠٩/ وانظر: د.علي جعفر العلاق، مجلة الأقلام، العدد ١١-١٢، السنة ٢٤، ١٩٨٩.*

تحمل معناها وغايتها، فلا يمكن أن تسمى صفحة نثر مهما كانت شعرية تدخل في رواية أو صفحات أخرى قصيدة نثر[١]، لأن المفردات الشعرية أو الشعر على نحو عام قد يوجد في كل الأنواع الأدبية الأخرى. إلا أنه مهما كانت كثافة ذلك في أي نوع أدبي آخر لا يمكن أن يؤلف قصيدة، ذلك أن مصطلح "القصيدة" يختلف عن مصطلح "شعر"، فكل قصيدة هي شعر ضرورة وليس كل شعر يمكن أن يكون قصيدة.

وتطمح قصيدة النثر في تشكيل إيقاعها الخاص بالاستعاضة عن بحور الخليل "بانسجام داخلي" لا يفتأ يتجدد ولا يخضع إلا لحركة الرؤيا والتجربة الشخصيتين"[٢]، كما أنها تطمح في "إتاحة كل الحرية للفكر والخيال"[٣]، لأن يشتغلا على إضافة قدرات شعرية أكبر إلى القصيدة من أجل كسر الوجود المهيمن والحضور المستقر للشكل الإيقاعي التقليدي القائم على التفعيلة في ذاكرة المتلقي، لأن الوزن الحر "المجدد" لم يكن كافياً ــ كما يبدو ــ لكسر رتابة الإيقاع الخارجي للقصيدة العربية بما يرقى إلى تأسيس حساسية شعرية جديدة[٤]. على الرغم من أن شاعر الشكل الحر قد حاول محاولات عدة أسهمت في كسر حدة المهيمن العروضي على البنية الإيقاعية كالخلط العروضي بين محور متعدد ومزج الشعر بالنثر[٥] وغيرها.. إلا أن قصيدة النثر كانت أكثر الطفرات تحرراً في هذا المجال، واستطاعت أن تبرهن "في أحيان عديدة على أنها إثراء لخيارات الشاعر العربي، وتنويع هو في حاجة إليه، وتنويع في أشكاله الإيقاعية وفي بناه التعبيرية أيضاً"[٦].

غير أن قصيدة النثر وعلى الرغم من كل ذلك "لم تنجح في تجاوز قصيدة التفعيلة في أفضل مستوياتها ولم تصبح بديلاً عنها"[٧].

إن البنية الإيقاعية التي تقوم عليها قصيدة النثر هي بنية ذاتية خاصة "تلغي كل مايمكن من شكلية موسيقية خارجية، وتقوم على موسيقى داخلية تنبع من

---

[١] *أدونيس، مجلة شعر، العدد: ٨٠: ١٤ –٨١/ وانظر: سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨، بغداد: ٩٧.*

[٢] *د.عزيز الحسين، شعر الطبيعة في المغرب: ٢٢٠-٢٢١.*

[٣] *د.عزيز الحسين، شعر الطبيعة في المغرب: ٢٢٠-٢٢١.*

[٤] *حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة: ١٤.*

[٥] *نفسه: ١٩.*

[٦] *د.علي جعفر العلاق، الأقلام، عدد ١١-١٢، السنة ١١٦-٢٤.*

[٧] *نفسه: ١١٥.*

الحدس بالتجربة الشعرية، تجربة أحالت التفجير محل التسلسل، والرؤيا محل التفسير، ويفيدنا هذا الكلام أن قصيدة النثر تعتمد على صورة موسيقية نفسية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية"[١]، ويتجلى إيقاعها المتنوع" في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف"[٢]. كما تتجلى في "تفجير الخصائص الصوتية وتعويض الوزن الغائب باستخدام مظاهر تشكيلية كالفراغ والقطع والحذف"[٣]. وفي تحقيق "إيقاع التداخل والإيقاع الحر وموسقة الفكرة والتكثيف اللفظي والتواتر والنمط الفوضوي للإيقاع، والإيقاع المرسل وهي تقوم جميعاً على مناداة الفكرة لاستخراج تجلياتها وبثها في شحنات تصويرية أو تقريرية تعتمد التقابل والتكامل للوصول إلى المتلقي"[٤].

ولقد اختلف شعراء هذه القصيدة المبرزون وتباينت إمكاناتهم الشعرية تبايناً ملحوظاً، كما تعددت أساليبهم في الكتابة إلى الدرجة التي اكتسبت فيها قصيدة كل واحد منهم صفات خاصة لا تنتهي إلا إلى الشاعر نفسه. إذ يمكن القول أن محمد الماغوط يكتب قصيدة نثر "ماغوطية" وأدونيس يكتب قصيدة نثر "آدونيسية"، وهكذا...

وربما يكون محمد الماغوط من أكثر شعراء قصيدة النثر القلة المبرزين إخلاصاً لهذه القصيدة، فقد كرس كل إبداعه لها مستثمراً كل مالديه من طاقات إبداعية.

لذلك فإنه يقف في مقدمتهم، ولو أخذنا على سبيل المثال قصيدته "رسالة إلى القرية" لاكتشفنا براعته في التصوير واستخدام التشبيهات الصورية الطريفة، وفي الوقت نفسه عفويته وتلقائيته المدهشة التي تصنع لها إيقاعاً شعرياً من نمط خاص:

مع تغريد البلابل وزقزقة العصافير
أناشدك الله يا أبي:
دع جميع الحطب والمعلومات عني
وتعال لملم حطامي من الشوارع

---

(١) *د. منيف موسى، نظرية الشعر: ٣٨٣.*
(٢) *أدونيس، مجلة الشعر، العدد ١٤: ٨٠-٨١/ وانظر: سامي مهدي، أفق الحداثة النمط: ٩٨.*
(٣) *مالا تؤديه الصفة ٢٢-٢٣.*
(٤) *مالا تؤديه الصفة ٢٢-٢٣.*

قبل أن تطمرني الريح
أو يبعثرني الكناسون
هذا القلم سيوردني حتفي
لم يترك سجناً إلا وقادني إليه
ولا رصيفاً إلا ومرغني فيه
وأنا أتبعه كالمأخوذ
كالسائر في حلمه
في المساء يا أبي
مساء دمشق البارد والموحش كأعماق المحيطات
حيث هذا يبحث عن حانة
وذاك عن مأوى
أبحث أنا عن "كلمة"
عن حرف أضعه إزاء حرف
مثل قط عجوز
يثب من جدار إلى جدار في قرية مهدمة
ويموء بحثاً عن قطته
ولكن... أو تظنني سعيداً يا أبي
أبداً
لقد حاولت مراراً وتكراراً
أن أنفض هذا القلم من الحبر
كما ينفض الخنجر من الدم
وأرحل عن هذه المدينة
ولو على صهوة جواد
ولكنني فشلت
إن قلمي يشم رائحة الحبر
كما يشم الذكر رائحة الأنثى

ما أن يرى صفحة بيضاء
حتى يتوقف مرتعشا
كاللص أمام نافذة مفتوحة
أنام
ولاشيء غير جلدي على الفراش
جمجمتي في السجون
قدماي في الأزقة
يداي في الأعشاش
كسمكة "سانتياغو" الضخمة
لم يبق مني غير الأضلاع وتجاويف العيون
فاقتلعني من ذاكرتك
وعد إلى محراثك وأغانيك الحزينة
لقد تورطت يا أبي
وغدا كل شيء مستحيلا
كوقف النزيف بالأصابع.[1]

إن القصيدة تنهض على فكرة أساسية هي فكرة الغربة المزدوجة في المدينة "غربة مكانية وغربة إبداعية"، ويحاول الشاعر من أجل إيصال هذه الفكرة إيصالاً شعرياً استخدام أكثر الوسائل قدرة على التكثيف اللفظي، ومن ثم إنشاء إيقاع يقوم على موسقة الفكرة عبر التسلسل الحكائي المبني على تتابع اللقطات التصويرية. هذه اللقطات ترسم في القصيدة من خلال التشبيهات التصويرية وهي تتألق في النص ببساطة وشاعرية تتحدد باستخدام حروف التشبيه "كالمأخوذ/ كالسائر في الحلم/ كأعماق المحيطات/ مثل قط عجوز/ كما ينفض الخنجر من الدم/ كما يشم الذكر رائحة الأنثى/ كاللص أمام نافذة مفتوحة/ كسمكة "سانتياغو" الضخمة/ كوقف النزيف بالأصابع"، التي تحقق توازناً إيقاعياً بين المشبه والمشبه به.

إن السياق الدلالي الذي يخلق في فضاء النص عالماً من الحنين والضياع

---

[1] *الآثار الكاملة، دار العودة، ١٩٧٣، بيروت: ٣٠٤-٣٠٧.*

والتمرد والصعلكة، ينقل القصيدة إلى معنى حلمي يحاول إشغال الأحاسيس والمشاعر، ولا يجعل المتلقي يلتفت إلى خبرته الشعرية في استقبال نص يقوم على تقاليد إيقاعية مألوفة عليه هو "أي المتلقي"، أن يشكل إيقاعاً للقصيدة من خلال تزاوج عالم القصيدة مع تشكيلات أحاسيسه ومشاعره.

أما أدونيس الذي يعد أحد أهم كتاب قصيدة النثر ومنظريها، فقد تنوعت تجاربه الشعرية في هذا المجال وقدم قصائد نثرية مهمة ومتميزة ، بلغت أقصى درجات رقيها في قصيدته الطويلة "مفرد بصيغة الجمع"، التي تعد نموذجاً متقدماً من نماذج قصيدة النثر العربية، وهي في الوقت عينه."خروج من قصيدة النثر إلى ملحمية الكتابة"[١]، وهي تجربة شهدتها قصيدته الحرة في بعض من نماذجها.

وقد يكون من المتعذر الاستشهاد بجزء من هذه القصيدة لأنها كل متكامل، ولكن على سبيل فحص بعض الخصائص والمقومات الإيقاعية المشكلة لإيقاع القصيدة العام، سنورد أحد مقاطعها الموسوم "استطراد رابع":

...مرة ولد له تاريخ في خيمة بشكل الذاكرة
عاشر طيفاً تزوجه ولم يعرف أنه الصحراء
وليس للبحر سلطان عليه
وليس للشمس حوله إلا الدمع
أخرج إلى ← التاريخ
أيها الطفل

يخرج
للشمس نكهة امرأة تهجر بيتها   للسماء هيئة الجوع
اكتأب تأوه اكفهر بكى
وفوجئ بالغيم
يكتئب يتأوه يكفهر يبكي
وحين أحس بالتراب الذي أوحل يمتد أمامه بساطاً من
زغب لم يألفه   خلع حذاءه ليكون أكثر التصاقاً

---

[١] د.علي جعفر العلاق، مجلة الأقلام، العدد ١١-١٢، ١١٤: ١٩٨٩.

بطينته الأولى

رمم أسماله وآلف بينها وبين صرصر

تنشطر من الجبل الأقرع

يتنشق فيها رائحة اللاذقية وأنطاكية ويدخل

معها في لألاء المسافات

مرئياً

غير مرئي

يصعد من فوهة الغسق

ويحاكم الشمس.

هاهو الظلام

يرهل وتتفتق خواصره

ولم يطلب مشوره   لم يسأل نجماً

ترافقه الأجنحة/ ليس في البحار ما يروي

وهاهو رتاج العلم

يصلصل

أمامه

وينأى..[1].

إن هذا المقطع ممتلئ بمفردات مشحونة تنهض على تكثيف دلالي واضح، من خلال اكتنازها برموز متشابكة لا تقدم احتمالات جاهزة للمعنى.

ويأخذ الصوت مديات جديدة بوساطة الزخم الفعلي الذي يوفر أحياناً إمكانية تطور درامي للحركة الفعلية كما في "اكتأب تأوه اكفهر بكى/ وفوجئ بالغيم/ يكتئب يتأوه يكفهر يبكي"، أو حركة تقابلية ذات إيقاع متوازن كما في "اخرج إلى ← التاريخ/ أيها الطفل/ يخرج".

وتفيد القصيدة في مقطعها الصغير هذا من مساحات البياض أو الفراغ مقدمة في ذلك إيقاعاً خاصاً عبر توزيع سواد الكتابة بطريقة مخالفة وغير مألوفة تهدف إلى كسر رتابة التوزيع شبه المنتظم للقصيدة الحرة.

---

[1] *مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، بيروت: ٤٥-٤٧.*

وتتقدم الصورة الشعرية أيضاً بإيقاع جديد نابع من غرابتها وعمقها وقابليتها على الإدهاش، على الرغم من أنها تبدو هادئة، حيادية، خالية من الحماس...

ويعمل التناوب الحاصل بين أفق الدلالة الموجب وأفق الدلالة السالب على تشكيل تنوع حركي في الإيقاع، يرتفع وينخفض بتقدم أفق الدلالة وتأخره من الإيجاب إلى السلب.

وقد يكون أنسي الحاج من أكثر شعراء القصيدة الحرة إن لم يكن أكثرهم إيغالاً في دفع هذه القصيدة إلى أن تصبح بديلاً نهائياً لكل الأشكال الشعرية الأخرى، عبر رغبته المنقطعة النظير في إحداث تشكيلات شعرية غريبة في قصيدته، تقوم على المغامرة بمخالفتها المحض، ودفعها إلى أقصى قدرة ممكنة على الإدهاش والغرابة.

ففي قصيدته "مجيء النقاب" تتنوع الأساليب اللغوية المستخدمة، ويتناوب حضور السؤال والإجابة، كما يطرح سؤالاً بلا إجابة وتتقدم إجابة بلا سؤال.

وهكذا يتحرك الإيقاع من مناخ فوضوي لا يمكن ضبطه بمعيار محدد أو حتى شبه محدد.

جاءت الصورة؟ لما تتأخرا كلا لم تجيء. لم

تجيء؟ وغد. الشتم مقفل وعلى البياب. الضباب

الذباب. العذاب! أين؟ وراء. في الوراء. في وراء

وراء الصوت. الليفة. اللب. الصلب. هل أتخبى؟

متأخر، ارفع الجلسة، أؤجل، لم أكلف. لم أنا؟

فليدفعوا. فلأطمح للصورة
يتضارب ذهني، أحلف أحين وأغني. أقرأ. كل

شيء في الهواء، وأنا. الحياة سكر مغلي، مصقع

للعابي! رح إلى الشط أيها الفكر، تحلحل، الحياة

ذبابة ذبابة.طاقتي عينان رياضيتان. أرفض العصر

لا تشدوني! آخرون آخرون. أنا ظل. أريـد هـذا.

مرحبا! أنت أيضاً؟ ليس هناك أحد؟

السجن القبـر الكـوب. بؤبـؤي ورأس مـسمار:

أغرز أعمق. أتوغل. مسمار إلى الفوز!

جـاءت الـصورة؟ كـلا، لـم. جـاءت الـصورة

كلا، لم . جاءت الصورة؟

أجل. استرح.[1]

إن إيقاع القصيدة يتألف من نبض اللقطات، فجمل القصيدة أشبه بإضاءات تكتنز بالإضاءة في لحظة خاطفة ثم ما تلبث أن تنطفئ، مخلفة صدى إيقاعيـاً يتردد بين آونة وأخرى في أرجاء القصيدة.

وجمل القصيدة قصيرة جداً تتحول في أحيان كثيرة إلى مفردات مـستقلة تقوم مقام الجمل، مشكلة في تتابعها غير المنقطع نبض القصيدة الذي يفـضي إلى إيقاعها.

ويتنوع الإيقاع أيضاً بتنوع الأساليب المستخدمة في تشكيل بنية القـصيدة اللغوية، فالاستفهام والتعجب والإثبات والنفي والحوار المنقطع والنقاط الأفعال والفواصل والنماط، كلها تعمل على إظهار تنويعات إيقاعية.

وحاول الشاعر إحداث إيهام معين من خلال توزيع سواد الكلمات الشعرية توزيعاً "تدو يريا" كي يحاكي في المتلقي على نحو مسبق إيقاع التدوير المألوف الكامن فيه ويوهمه بنظام وزني غير موجود.

كما أفاد من الترددات الصوتية الناشئة من تجاور الأصوات المتـشابهة التي جاءت في القصيدة أشبه بالسجع "اليباب ــ الضباب ــ الذباب ــ العـذاب ــ اللب ــ الصلب ــ أحيى ــ اغني...الخ".

وأدى التكرار بأنواعه دوراً مهماً في تكوين إيقاعات صـوتية متوازيـة ومتوازنة "وراء. في الوراء. في وراء/ ذبابة.ذبابة/ آخرون.آخرون/ جـاءت

---

[1] لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٢، بيروت: ٥٣-٥٤.

الصورة؟ كلا، لم.جاءت الصورة/ كلا،لم. جاءت الصورة؟، مع التنغيم الـذي يتغير صوتياً بتغير الأسلوب بين التقريرية والاستفهام والتعجب والنفي.

كما أن تشتت الدلالة المقصود وفوضويتها وعبثيتها يخلق ضرورة تـشتتاً إيقاعياً وتوزيعاً غير منتظم لأنظمة النص الإيقاعية.

ويعمل تلاحق المفردات تلاحقاً مباشراً خالياً من حروف العطف، سـواء بالشكل الاسمي "اليباب ــ الضباب ــ الذباب ــ العذاب/ اللينة اللب الـصلب/ السجن القبر الكوب"، أو بالشكل الفعلي"، احلف أحيي/ أغرز أعمق أتوغل" على تشكيل خطوط إيقاعية فيها شيء من السرعة والتدفق.

هذا يعني أن إيقاع القصيدة العام تشكل من خلال أنماط إيقاعية محـددة، أفرز الشكل الشعري قسماً منها وأفرز الواقع الدلالي والفكري المشتت القـسم الآخر.

إن هذه النماذج الثلاثة التي اختارها البحث ممثلة عن قصيدة النثر العربية وأشكالها الإيقاعية، لا يمكنها بأي حال من الأحوال تغطية خارطة هذه القصيدة على نحو كامل، لا بالنسبة لأصحاب القصائد أنفسهم لأن القصيدة هي نمـوذج واحد من نتاج شعري كبير للشاعر، ولا بالنسبة لشعراء آخرين لا مجال هنـا لتقديم نماذج لهم على الرغم من أنهم واكبوا بدايات هذه القـصيدة ومـسيرتها المتعثرة بعض الشيء، وفي مقدمتهم يوسف الخال وتوفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم...

مما لاشك فيه ومن خلال النماذج القليلة التي استقرأناها في هذا المبحث، يمكن القول إن خيطاً دقيقاً يفصل بين قصيدة النثر ومايمكن أن يطلـق عليـه الهراء النثري، إذ أن استسهال قصيدة النثر قاد الكثير من أنـصاف المبـدعين وممن ليس لهم أصلاً أي صلة بالإبداع الشعري إلى ركوب هذه الموجة التـي كادت تجهز على العناصر الإيجابية في هذه القصيدة. إلا أن استقراء فاحـصاً ودقيقاً للنصوص يمكن أن يقود إلى كشف العناصر الإبداعيـة الأصـيلة فـي قصيدة النثر الجيدة، عنها في تلك الكتابات التي لا قيمة لها.

وربما تكون قضية الإيقاع أو ما اصطلحنا عليه بـ"إيقاع قصيدة النثر" من أخطر قضايا هذه القصيدة، وأحد أهم الأسباب التي تـؤدي إلـى نجاحهـا أو إخفاقها.

فالمعروف أن قصيدة النثر خالية من الوزن الذي يقوم بهندسة الأرضية

الموسيقية للقصيدة الحرة، وهي تفقد بذلك عنصراً من عناصر النجاح في غاية الأهمية، مما يرتب صعوبات جديدة وبالغة يمكن أن تقف في طريقها من أجل تحقيق شعريتها. لذلك فإن عليها أن تخلق إيقاعها بمعزل عن أي مقرر خارجي معد سلفاً، وعلى متلقي هذه القصيدة أن يستحضر كامل قواه الذهنية والذوقية من أجل التعامل مع إيقاع المفاجأة لا الإيقاع المنتظر المتوقع، في الأقل في شكله العام ــ .

// //

الفصل الثاني :

بنيـــــة القافـــــية
التوقع والتدليل

ـ القافية مصطلحاً فنياً.
ـ البنية الدلالية للقافية.
ـ أنماط التقفية.

١ ـ التقفية البسيطة (الموحدة).
١ ـ ١ التقفية السطرية.
١ ـ ٢ تقفية الجملة الشعرية
١ ـ ٣ التقفية المختلطة
٢ ـ التقفية المركبة (المنوعة).
٢ ـ ١ التقفية الحرة المقطعية.
٢ ـ ٢ التقفية الحرة المتقاطعة.
٢ ـ ٣ التقفية الحرة المتغيرة.
٣ ـ التقفية المرسلة (الداخلية).
ـ القافية بين الغياب والضرورة.

القافية Rhyme مصطلحاً فنياً:

القافية في الجذر اللغوي من قفاه واقتفاه، وتقفاه: تبعه واقتفى أثره[1]. وسميت القافية قافية لأن "الشاعر يقفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة، كما قالوا "عيشة راضية" بمعنى مرضية، أو تكون على بابها كأنها تقفو ما قبلها"[2]. وهي ركن من أركان الشعر العربي القديم، وإن كان الأوائل لا يعدون كل كلام مقفى شعراً، قال ابن سلام وهو يتحدث عن محمد بن إسحاق "ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود فكتب لهم أشعاراً كثيرة، وليس بشعر، وإنما هو كلام مؤلف معقود بقواف"[3]. وهي في معناها الفني الإجرائي "مصطلح يتعلق بآخر البيت، يختلف فيه العلماء اختلافاً يدخل في عدد أحرفها وحركاتها"[4]، فهي عند الخليل بن أحمد "آخر ساكنين في البيت وما بينهما والمتحرك قبل أولهما، وهي عند الأخفش آخر كلمة في البيت"[5].

---

[1] *ينظر: د. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد، جـ2: 170، نقلاً عن(1) اللسان: قفا، (2) الكافي، (3) طبقات فحول الشعراء، جـ8: 1.*

[2] *ينظر: د. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد، جـ2: 170، نقلاً عن(1) اللسان: قفا، (2) الكافي، (3) طبقات فحول الشعراء، جـ8: 1.*

[3] *ينظر: د. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1989، بغداد، جـ2: 170، نقلاً عن(1) اللسان: قفا، (2) الكافي، (3) طبقات فحول الشعراء، جـ8: 1.*

[4] *د. رشيد العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط1، 1986، بغداد: 207.*

[5] *مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، ط2، 1984، بيروت: 282..*

أما في اللغات الأوروبية فـ"هي تكرار أصوات متشابهة أو متماثلة في فترات منتظمة، وغالباً ما تكون أواخر الأبيات الشعرية، وقد تكون أحياناً في النثر (كالسجع عند العرب) أو داخل البيت من الشعر. ويلاحظ أن القافية لم تستعمل دائماً في الشعر الأوربي ولم تظهر إلا في أوائل القرن الثالث عشر لتحل محل الجناس غير التام أو الروي البطيء. وهناك اتجاه في الشعر الإنجليزي ظهر منذ القرن السادس عشر إلى التزام الوزن دون القافية كما هو الحال في الشعر المرسل blank verse الذي نظمه شكسبير وملتون ووردز ورث في أغراض مختلفة والاتجاه اليوم إلى عدم التزام القافية وخاصة في الشعر الحر"[١].

وتتشكل بنية القافية في الأساس من "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[٢]. وتعد القافية حداً فيصلا بين الشعر والنثر "لأنه قد يقع الوزن الذي يكون شعراً في الكلام ولا يسمى شعراً حتى يقفى، فلذلك حرصوا على إيضاح القافية وألزموها"[٣].

وللقافية جملة من المهام الوظيفية التي تشكلت بنائياً على أساسها، فهي بما تمتلكه من تعادلات صوتية تعطي القصيدة "بعداً من التناسق والتماثل يضفي عليه طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني"[٤]، كما أنها تحقق "دوراً في اتساق النغم"[٥] العام الذي يهيمن على فضاء القصيدة، وتجعله خاضعاً لقانون إيقاعي منتظم، وهي في إحداثها لهذه القيمة لا تتقدم في القصيدة بوصفها زينة

---

(١) *المرجع السابق: ٢٨٣.*

(٢) *د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة ألانجلو المصرية، ط٥، ١٩٨١، القاهرة: ٢٤٦.*

(٣) *د. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م، ط١، ١٩٨٧، بيروت والرأي لأبي لحسن محمد بن أحمد بن كيسان في كتاب تقليب القوافي وتقليب حركاتها "مخطوط في مكتبة لايدن رقم ٦٥٧، or.*

(٤) *أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط١، ١٩٨٥: ١٣.*

(٥) *د. صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩، بيروت: ١٧٩.*

مجردة، وإنما "تشكل قسماً من شبكة المقطع الشعري الصوتية"[١].

بمعنى أنها تتدخل في صلب البنية الداخلية للعمل الشعري لأنها "عنصر أساسي من عناصر تحقيق اللغة الشعرية"[٢].

وبهذا فإنها ليست جزءاً منفصلاً مكملاً يدخل في صميم العملية الشعرية من الخارج، كما أنها ليست أداة قابلة للحذف والاستبدال والتعديل لأن دورها في تحقيق اللغة الشعرية لا يسمح بذلك، وما دامت عنصراً داخلياً فليست "هي التي تحدد نهاية البيت، بل نهاية البيت هي التي تحددها"[٣]. وبذلك فإنها لا تحضر إبداعياً قبل حضور النص، بل تظهر معه وبه ومن خلاله، وتشكل على الصعيد الوزني بؤرة إيقاعية يتمثل فيها تركيز الوزن النهائي، وتسهم في الوقت نفسه في تدعيم حركة الإيقاع الداخلي في القصيدة[٤].

ومن الناحية الشكلية النظرية يمكننا أن نعد "القافية وحدة موسيقية لها أشكال مختلفة، أي أنها تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات، وأنها لذلك لها طابع التجريد الذي للأوزان.

أما الروي فلابد أن يكون حرفاً من حروف الهجاء لا يدخل الإطار الموسيقي إلا من حيث صفاته الصوتية وما له من جرس"[٥]، ويرتبط مع الوزن بعلاقة أساسية، فهي شريكته في الاختصاص في الشعر[٦].

إن القافية ليست نمطاً موسيقياً مستقراً في أدائه التعبيري، إنما تخضع شأنها شأن كل أدوات الشاعر لمقتضيات التعبير وضروراته والتي تختلف من قصيدة إلى أخرى، وعلى هذا الأساس يمكن النظر إليها بمعناها الواسع على أنها لا يمكن أن تكون موحدة كما لا يمكنها أن تخضع لنظام ثابت"[٧].

---

[١] د. منيف موسى، *الشعر العربي الحديث في لبنان*، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦، بغداد: ٢٣٤.

[٢] أحمد عبد المعطي حجازي (مقابلة)، مجلة الدستور، العدد ٣٩١، ١٩٨٥.

[٣] جان كوهن، *بنية اللغة الشعرية*، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦، الدار البيضاء: ٧٤.

[٤] د. أحمد كشك، *القافية تاج الإيقاع الشعري*، ١٩٨٣، القاهرة: ٢٢، ١٢٥.

[٥] د. عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر– قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، دار العودة ودار الثقافة، ط٣، ١٩٨١، بيروت: ١١٣.

[٦] د. يوسف بكار، *في العروض والقافية*، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان: ٦.

[٧] علي يونس، *النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، القاهرة: ١٤٧، ١٤٠.

وعلى وفق هذه الاعتبارات الجوهرية التي تتميز بهـا القافيـة بوصـفها ظاهرة إيقاعية "بالغة التعقيد"[1]، يمكننا أن نتعرف وبنحو دقيق علـى وضـعها الشعري بالنسبة إلى القصيدة، وانعكاس هذا الوضع على المتلقي وتأثيره فيه من خلال التفاعل الصميمي بينهما وما يفضي إليه من قدرات خلاقة تشبع إحساس المتلقي وتغنيه، إذ إن "حاجة النفس إلى إدراك ذاتها تفصح عن نفسها وتفـوز ببغيتها على نحو أشمل في التعادلات الصوتية للقوافي"[2].

غير أن هذا العرش الذي تعتليه القافية قد تعرض للاهتزاز بفعـل ثـورة الشعر العربي الحديث، إذ دعا قسم من الشعراء المحدثين إلى الاسـتغناء عـن القافية لأنها بنظامها وقوانينها تحد من حرية الشاعر الباحث عن أقصى حـدود الحرية في التعبير الشعري.

لذلك فقد تنوعت القافية وتعددت أنماطها وأشكالها، كما استغنى عنها الكثير من شعراء القصيدة الحديثة المستعيضين عنها بقوى إيقاعية جديدة.

وعلى الرغم من كل ذلك مازالت القافية تؤكد حضورها على نحو أو آخر في معظم الأنماط الشعرية التي تسيطر على القصيدة العربيـة الحديثـة فـي وضعها الراهن.

البنية الدلالية للقافية:

من الأسئلة المهمة التي يمكن أن تثار بصدد الدور الذي يمكن أن تؤديـه القافية بوصفها عنصراً أساساً من عناصر القصيدة الحديثة، هو إلى أي مـدى يمكن للقافية أن تسهم في تشكيل الدلالة أو توليدها؟

إن القافية–وكما هو معروف– ليست عنصراً تشكيلياً مستحدثاً في القصيدة العربية، بل بدأت معها ربما منذ أول قصيدة عربية قيلت في تـاريخ الـشعر العربي لأسباب كثيرة ومعروفة، هذا يعطيها امتيازاً يبرر لها سـمة الديمومـة والبقاء، ومن أجل اكتشاف هذه السمة ينبغي لنا أن نفحص شعرنا الحديث فـي ضوء المقترح الذي يشير إلى إمكانية الكـشف عـن البنيـة الدلاليـة للقافيـة المتجاوزة للبنية الإيقاعية الصرف، تلك التي نهضت عليها تجربـة القـصيدة

---

[1] رينيه ويليك وأوستن وارين، *نظرية الأدب*، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢: ٢٠٨.

[2] هيغل، *فن الشعر*، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ١٩٨١، بيروت: ٩٢.

العربية على مختلف أنماطها وفي مختلف عصورها.

فالصفة الاختتامية التي تتميز بها القافية، سواء أكانت في البيت أم في الجملة الشعرية أو المقطع الشعري أو عموم القصيدة، لا يمكن لها أن تكتفي بدور الضابط الموسيقي المجرد، وإلا فإن القصيدة تفقد بذلك جزءاً مهماً من حيويتها وقوة أدائها، إذ لابد لها أن تشترك اشتراكاً فاعلاً في التشكيل الدلالي كي تحتفظ بموقعها وتكتسب رصانة خارج إطار إمكانية استبدالها، بما يمكن أن يقابلها صوتياً، ويحافظ فقط على الاتساق العام للقصيدة، لأن هذا الاتساق الذي تمتاز به القافية والذي يشبه اتساق الوزن "يخلق شعوراً بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى"[1]، فثمة انسجام يجب أن يكون تاماً بين بنية الإيقاع وبنية الدلالة، إذ أن أية مفارقة بينهما تؤدي ضرورة إلى خلخلة وارتباك في التشكل العام لهيكل القصيدة ويفقدها تماسكها النصي.

من هنا يمكن تحديد القيمة الكبيرة التي تنطوي عليها القافية بوصفها شريكاً فاعلاً لا مكملاً تزيينياً قابلاً للحذف، فهي حسب ما يقول جان كوهن "ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقة إلا في علاقتها بالمعنى"[2]. بمعنى أنها لا تكتسب قوة وجود وبقاء من دون النهوض بمهمة دلالية تؤكد وظيفتها في تشكيل النسيج الداخلي المكون للقصيدة.

وبما أن صلب وظائف القافية هو الربط بين أجزاء القصيدة وجعلها كياناً مؤسساً على تلاحم الوحدات المكونة، فإنها "تستلزم بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي ترتبط بها"[3] تنسجم وتتداخل مع العلاقة الإيقاعية المنجزة، وبذلك تحقق وظيفة ذات مستويين، المستوى الأول- الإيقاعي- وهو مستوى "خارجي"، والمستوى الثاني-الدلالي- وهو مستوى "داخلي"، وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يتعزز دور القافية في بناء القصيدة.

وهذا الالتحام يتوجب أن يكون صميمياً نابعاً من أصالة التجربة ونضجها لا شكلياً مقحماً مفتعلاً. فالعلاقة بين الفكرة التي تمثل محوراً أساسياً من محاور

---

(1) د. صفاء خلوصي، *فن التقطيع الشعري والقافية*، منشورات مكتبة المثنى، ط٥، ١٩٧٧، بغداد: ٢٢٠.

(2) جان كوهن، *بنية اللغة الشعرية*: ٧٤.

(3) ياكوبسن، *قضايا الشعرية*، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٧٩، بيروت: ٤٦.

تشكيل القصيدة وبين القافية، يجب أن تكون علاقة وثقى قائمة على التجــانس والتوحد، ويشترط فيهما "أن ترتبطا باطنياً، أما إذا بحثنا عن الأفكار من أجــل القوافي فإنه ينشأ عن ذلك شعر أجوف الرنين، وإذا بحثنا بعناء ومــشقة عــن القوافي من أجل الأفكار فإنه ينشأ عن ذلك شعر متكلف مغتصب لا تطرب لــه الآذان، أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي مسترسل على إيقاع الكلمــات وتناغم القوافي فإنه يكون للغة الشعر تأثير السحر، ومجيء القوافي بلا تكلــف يكفل السلامة التامة والتوازن الباطني في الأفكار، وهذا من شــأنه أن يعطــي القصيدة قدرة فائقة على التأثير في الخيال"[١].

إذن فالقافية ليست مجرد محسن صوتي يكسب القصيدة ســمة عروضــية خاصة تستهدف التطريب وتحقيق الاستجابة الآنية القائمة على تماس العواطف إنما تتجاوز ذلك إلى إنجاز "وظيفة دلالية"[٢].

تقتضي فهما أعمق لها بوصفها وحدة مكونة داخل كيان مكون من وحدات عدة، فهي على الرغم من أن تصريفها حسب ياكبسون "يعتمد علــى التكــرار المنتظم للأصوات أو مجموعات من الأصوات المتماثلة فإنه من قبيل المبالغــة في التبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها. القافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي تربط بينها"[٣] لأنها في كل الأحوال جزء مــن تركيبة لغوية تقوم عليها نظم القصيدة، وطالما أنها لغة فهي تتمتع بصفة دلالية يقتضي توظيفها بما يحقق وحدة الانسجام في بنية اللغة الشعرية داخل القصيدة، بمعنى أن القافية وحدة تشكيلية مكونة تؤدي دورها الوظيفي من خلال استئثارها بمزايا ثلاث "لغوية، صوتية، دلالية"[٤]، والعلاقة بــين هــذه المزايــا الــثلاث صميمية لا يمكن فصلها أو تجزيئها على الرغم من هيمنة المزيــة الــصوتية وتأثيرها المباشر في المتلقي على أساس نظرية التلقي العربية المعروفــة فــي المجال الشعري، والقائمة على انتزاع استجابة سريعة تهز المتلقي وتنقله إيقاعياً إلى مناخ القصيدة.

---

[١] د. عبد الرحمن بدوي، *في الشعر الأوربي المعاصر*، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٥، القاهرة: ١٣٨، وانظر: د. محسن أطيمش، *دير الملاك*: ٣٣٥.

[٢] *بنية اللغة الشعرية*: ٢٠٩.

[٣] *بنية اللغة الشعرية*: ٢٠٩.

[٤] محمد بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥: ٦٦.

ولكن أياً كانت الأهمية التي تنطوي عليها المزية الصوتية فإن من الخطأ الزعم بأن "القافية لا تؤثر في معنى الشاعر ولا ينبغي أن تؤثر فيه، ولكنه خطأ أكبر أن نحسب القافية وسيلة مضمونة لتوليد المعنى، فالحق أن القافية والمعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر، يتجاذبان ويدور كل منهما حول الآخر دون أن تختلط خطواتهما أبداً ودون أن يتصادما ويجب أن يسير تداعي الأصوات وتداعي المعاني جنباً إلى جنب"[1]، فهي لا تولد معاني إنما تحقق- ضمن دورها الوظيفي- معنى معيناً ينسجم مع وضعها الدلالي في القصيدة.

ولا شك في أن هذا السؤال المتعلق بدلالية القافية ليس وليد اليوم، فهو سؤال قديم- جديد، ففي الوقت الذي تنبه فيه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية فإنهم في الوقت عينه أكدوا "ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى"[2]، غير أن الفرق في حدة السؤال يعود على الفرق التركيبي بين بنية القصيدة العربية التقليدية "العمودية القائمة على نظام الشطرين (صدر وعجز) وهي تقتضي تراكماً هائلاً للتقفية، بوصف أن كل بيت يجب أن ينتهي بقافية، وبين القصيدة الحديثة" التي لا تفترض كماً هائلاً من التقفيات لأنها تقوم على نظام الجملة الشعرية التي تطول أو تقصر لضرورات أخرى تتعلق بطبيعة التجربة وبذلك تستلزم عدداً محدوداً ومقنناً من القوافي. وهذا ما يدفعها أكثر لتوكيد دورها الدلالي وترسيخه دون اللجوء غير المبرر-أحياناً إلى تدعيم الوحدة الصوتية التي تنهض على تكرار الأصوات المتشابهة وهي تكتسب صفة تزيينية أكثر منها دلالية.

القصيدة الحديثة لا تجعل من القافية هدفاً في حد ذاته، إنما تنمو فيها نمواً طبيعياً حال اقتضاء الضرورة لوجودها، إذ طالما أن بالإمكان الاستغناء عنها إذا سمحت التجربة الشعرية بذلك، فإن هذه الحرية فكت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية، مما وفر للقصيدة هامشاً كبيراً من حرية الاختيار-حسب ضرورات التجربة- بين استخدام القافية بأنماطها المتعددة المستحدثة وعدم استخدامها، وهذا كله إنما يحصل في صالح المستوى الدلالي الذي يتنفس بعمق في مجال حيوي كهذا للعمل الشعري.

---

(1) *جوير، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٦٥، دمشق: ٢١٨-٢١٩.*

(2) *د. محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٧٧: ٩٤.*

إن رواد القصيدة العربية الحديثة أبدوا اهتماماً خاصاً واستثنائياً بالقافيـــة، وبدر شاكر السياب مثلاً لا يكاد يفارقها في أية قصيدة من قصائده إلا ما نـــدر، وإزاء هذا الاحتفاء الخاص والتفنن في الاستخدام التقفوي فإنه يحاول أن يغنـــي قوافيه بالوظائف الدلالية التي يجعل منها بنى أساسية في قصائده.

ولو أخذنا على سبيل المثال قصيدته "الباب تقرعه الريـــاح" لرأينـــا أنـــه استخدم فيها مالا يقل عن سبع قواف متنوعة متداخلة:

الباب ما قرعته غير الريح في الليل العميق
الباب ما قرعته كفك،
أين كفك والطريق
ناء؟ بحار بيننا، مدن، صحارى من الظلام
الريح تحمل لي صدى القبلات منها كالحريق
من نخلة يعدو إلى أخرى ويزهو في الغمام
الباب ما قرعته غير الريح...
آه لعل روحاً في الرياح
هامت تمر على المرافئ أو محطات القطار
لتسائل الغرباء عني، عن غريب أمس راح
يمشي على قدمين، وهو اليوم يزحف في انكسار
هي روح أمي هزها الحب العميق
حب الأمومة فهي تبكي
"آه يا ولدي البعيد عن الديار!
ويلاه! كيف تعود وحدك، لا دليل ولا رفيق؟"
أماه.. ليتك لم تغيبي خلف سور من حجار
لا باب فيه لكي أدق ولا نوافذ في الجدار!
كيف انطلقت على طريق لا يعود السائرون
من ظلمة صفراء فيه كأنها غسق البحار؟
كيف انطلقت بلا وداع فالصغار يولولون؟
يتراكضون على الطريق ويفزعون فيرجعون

ويسائلون الليل عنك وهم لعودك في انتظار؟
الباب تقرعه الرياح لعل روحاً منك زار
هذا الغريب!! هو ابنك السهران يحرقه الحنين
أماه ليتك ترجعين
شبحاً. وكيف أخاف منه وما امحت رغم السنين
قسمات وجهك من خيالي؟
أين أنت ؟ أتسمعين
صرخات قلبي وهو يذبحه الحنين إلى العراق
الباب تقرعه الرياح تهب من أبد الفراق[1]

وتتوالى هذه القوافي في القصيدة على النحو الآتي:

١-*العميق- الطريق- الحريق- العميق- رفيق.*

٢-*ظلام- الغمام.*

٣-*الرياح- راح.*

٤-*القطار- انكسار- الديار- حجار- الجدار- البحار- انتظار.*

٥-*السائرون- يولولون- يرجعون.*

٦-*الحنين- ترجعين- السنين- أتسمعين.*

٧-*العراق- الفراق.*

وتجيء بعض هذه القوافي محملة بالدلالة وداخلة في صميم بنية السطر الشعري أو الجملة الشعرية، مثل قافية السطر الأول "الليل← العميق، التي لم تأت لمجرد رغبة الشاعر في التخطيط لتقفية مقفلة بصوت القاف، إنما كانت صفة العمق المسندة إلى الليل نابعة من صميم المستوى الدلالي لعموم السطر الشعري (الباب ما قرعته غير الريح في الليل العميق)، إذ إن دلالة الفعل "قرع" ووقعه وصورته والأصوات المكونة له، فضلاً عن احتمال قيام "الريح" بهذا الفعل، وما يحققه من التباس في التمييز، ينسجم تماماً مع دلالة عمق الليل وإيغاله في السواد، وكذلك الحال بالنسبة إلى القافية الأخرى "صحارى من

[1] *ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، ١٩٧١، بيروت: ٦١٥-٦١٧.*

ظلام"، فإن تقفية "ظلام" المرتبطة بـــ"صحارى" تحمل عمقاً دلالياً يؤكد تكريس صورة البعد والانفصال المنتجة في الطريق–بحار بيننا– مدن"، وبهذا فإن صفة "ظلام" عمقت في مفردة "صحارى" هذا الحس الدلالي.

أما من أمثلة القوافي التي تفتقد هذا العمق الدلالي في القصيدة فهي:

ويلاه! كيف تعود وحدك، لا دليل (ولا رفيق)؟

أماه ليتك لم تغيبي خلف سور من (حجار)

لا باب فيه لكي أدق ولا نوافذ في (الجدار)

إذ إن تقفية "لا رفيق" لا تقدم إضافة دلالية إلى السطر الشعري بحكم وجود مفردة "وحدك" التي تحقق كامل المعنى المراد من دون الحاجــة إلــى مفــردة "رفيق".

وكذلك الحال تقفية "حجار" التي لا تضيف دلالياً إلى ما حققته كلمة "سور" بوصف أن "السور" يتكون بديهياً من "الحجار" من دون حاجــة إلــى ذكــره، والشيء نفسه يقال عن تقفية "الجدار" المرتبطة بـــ"نوافذ" أي أن النوافذ لا تكون إلا في الجدار.

معنى هذا أن إمكانية الاستغناء عن هذه القوافي الثلاث واردة من دون أن يؤثر ذلك في نسيج الدلالة في القصيدة مما يؤكد ضعف وظائفها الدلالية.

وفي قصيدة "غزل بغدادي" للشاعر شاذل طاقة تتلاحق القــوافي تلاحقــاً سطرياً على نحو يكاد يكون منتظماً:

يا أنت يا أكثر من صديقة.

ويا أعز من خليلة.. ومن عشيقة

يا قطة شماء.. يا غاضبة شهية

عيناك تنطقان بالحقيقة

وتفضحان الرغبة الخفية

فلا تكابري.. ولا تصارعي سرك يا غبية

بل افضحيه.. سمحة رضية

فأنت لي.. أعز من صديقة

وأنت لي.. أثمن من عشيقة

يا واحة خضراء في صحرائي الجديبة

يا أنت بغدادية العينين.. يا حبيبة[1]

إن الغنى الدلالي لهذه التقفيات يتفاوت بتفاوت قيمة بنيتها في السطر الشعري، غير أن هذا الغنى الدلالي يبلغ مرحلة متقدمة في السطر الشعري الثالث "يا قطة شماء.. يا غاضبة شهية"، فالتقفية "شهية" تحقق تعادلاً مع "غاضبة"، وبامتزاجهما في كائن واحد "قطة شماء" العائدة على–فتاة القصيدة– يتحقق جدل خاص في التعامل مع هذه الصورة الفنية.

بمعنى أن "شهية" لم تأت لمجرد سد فراغ تقفوي في القصيدة، إنما حققت تركيبة دلالية أسهمت كثيراً في إنجاح الصورة، على العكس مثلاً من التقفية "يا غبية" التي تبدو مفتعلة وزائدة لذلك فإنها فقيرة دلالياً، والتقفية "الجديبة" التي وصفت بها الصحراء وهي صفة تقليدية لها لا تحتاج إلى ذكر لأن الصحراء أصلاً جديبة، وما مجيئها هنا إلا لتحقيق تناسق صوتي وإيقاعي مع التقفية اللاحقة في السطر الشعري الأخير من القصيدة "يا حبيبة" بلا أية إضافة دلالية.

أما قصيدة الشاعر محمد عفيفي مطر "في المعرفة المرة" فإنها تقوم أيضاً على نظام تقفوي شبه منتظم:

إنني أدخل في أجسادكم

أبدأ الرحلة ما بين العروق المعتمة

علني أنظر ما يشبه شمسي المظلمة.

علني أنظر ما يشبه أعراس الردى في الزحمة المنهزمة

إنني أدخل في أجسادكم

علني أسمع فيها مولد الشعر وموت الأغنية

علني أهرب مني

مطفئاً شمس مجاعاتي ومبتلاً بنبع المرثية

إنني أدخل في أجسادكم

ربما قابلني الليل الذي يجهض في كل صباح

ربما يسمعني السيف حوار الدم في اللحم الغريض

---

[1] *المجموعة الشعرية الكاملة، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٧، بغداد: ٣٩١.*

(المستباح)

عدت منكم.. بعد أن دوخني الليل وأعماني الطواف

وارتوت روحي من البؤس الجبلي الرهيب

لم أجد غير الثمار الحجرية

واللغات الحجرية

والقلوب الحجرية[1]

ويقدم هذا النظام التقفوي في الجزء الأول منه ثلاث قواف مقفلة متتالية "المعتمة- المظلمة- المنهزمة"، كلها صفات تقع في الوجه السالب من الصورة الفنية لذلك فإنها تتراكب تراكباً دلالياً من أجل أن تقدم مستوى دلالياً واحداً ينطوي على معاني (البحث والتيه والضياع والانكسار)، وبذلك فإنها تتضافر من أجل أن تمزج في أدائها بين القيمة الدلالية للصورة، والقيمة الإيقاعية التي يؤدي فيها (صوت الميم المقترن بالهاء المهتوتة) ما يشبه الانكسار الصوتي الذي يخدم مستوى الدلالة.

ويعمل الجزء الثاني من نظام التقفية المؤلف من قافيتين منتهيتين بصوت الياء المقترن أيضاً بالهاء المهتوتة على توكيد ملامح الصورة الأولى مع تقدم طفيف في شكل التمني والأمل، وتشترك القافيتان بحس دلالي واحد"←موت- ← أغنية- ← المرثية".

غير أن القافيتين الواردتين في الجزء الثالث "صباح- المستباح" لا تحملان الغنى الدلالي نفسه في الجزئين السابقين، إذ إن قافية "صباح" زائدة لأن الليل عادة يجهض كل صباح، وكذلك قافية "المستباح" الصفة الثانية لـ"اللحم" الذي ينشئ "السيف" فيه "حوار الدم" فيصبح مستباحاً بالضرورة بلا حاجة إلى ذكر الصفة.

وكذلك القافية الواحدة التي تتكرر ثلاث مرات في الجزء الرابع من نظام تقفية القصيدة "الحجرية" إذ لا يحرز هذا التكرار تقدماً في مستوى الدلالة، مكتفياً بالدور الإيقاعي المجرد.

ويبني الشاعر حسب الشيخ جعفر قصيدته "الأميرة والمتسول" بناء نسيجياً خاصاً يجعل من التقفيات حجر الأساس في هذا البناء:

---

[1] *ملامح من الوجه الانباد وقليسي، دار الآداب، ط١، ١٩٦٩، بيروت: ١٣-١٤.*

لن يسأل الجوعان غير كسرة من خبز
لن يسأل العطشان غير حفنة من ماء
لن يحلم المحكوم بالإعدام أن ينهدم الحائط عن جوهرة
أو كنز

ما حاجة الأعمى إلى الضياء؟
أعمى أنا ما دمت لا أراك
وظامئ حتى أذوق، مرة لماك
وأين للفقير أن يراك
يشرب من يديك أو يذوق من لماك[1]

وتنتظم هذه التقفيات على نحو متداخل، فالتقفية الأولى "خبز" تتصل دلالياً بالتفاعل "الجوعان"، والتقفية المقفلة الثانية "ماء" تتصل دلالياً بالفاعل "العطشان" إلا أن التقفية الثالثة "كنز" تبدو زائدة لأن المفردة السابقة عليها "جوهرة" تعوض عنها دلالياً، لذلك فإنها جاءت فقط للتوازن الإيقاعي مع "خبز".

على العكس من التقفية الرابعة "الضياء" التي تتوازن إيقاعياً مع "ماء" وتنسجم دلالياً في الوقت نفسه مع "حاجة الأعمى".

أما القافية الأخيرة "أراك- لماك- يراك- لماك" ففيها تفاوت تركيبي في بنيتها، إذ إن التقفيتين الأولى والثالثة "أراك-يراك" تكادان تتطابقان في الأصوات جميعها، في حين تتطابق القافيتان الأخريان تطابقاً تاماً "لماك-لماك". والسطور الشعرية الأربعة مبنية أساساً على الموحيات الدلالية لقوافيها بالرغم مما تحققه من توازن إيقاعي دقيق.

أنماط التقفية:

إن الاهتزاز الكبير الذي تعرضت له القافية بعد ثورة الحداثة في الشعر العربي، أخضعها لمقاييس ومقاربات جديدة تنسجم مع طبيعة هذه الثورة وقوانينها، لذلك لم تستطع الاحتفاظ بشكلها التقليدي الموحد الذي سارت عليه القصيدة العربية عدة قرون.

ونتيجة لتأثيرات كثيرة -داخلية وخارجية- فقد تعددت أنماط القافية بتعدد

---

[1] *الأعمال الشعرية ١٩٦٤-١٩٧٥، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٥، بغداد: ١٣٣-١٣٤.*

مستويات أدائها، إذ إن "الشعراء لم يهملوا القافية في القصيدة الحرة بل طوروها لتكون أكثر مؤاتاة للبناء في القصيدة الحديثة"[١].

كما أن وظائفها وخصائصها تعددت بتعدد أنماطها واتسمت في معظم استخداماتها بغنى دلالي يقدم مستويات جديدة في الأداء، وذلك بسبب الحرية في استخدامها أو تغييبها، مما ينفي صفة الاضطرار ويقصر الاستخدام التقفوي فيها على الحاجة الفعلية حسب، على عكس القصيدة التقليدية "العمودية" التي كان لا مناص فيها من استخدام القافية مما يضطر الشاعر أحياناً إلى التضحية بجزء كبير من قيمتها الدلالية كي يحافظ على الشكل العام للقصيدة.

وفي استقراء فاحص يزعم بشيء من الإحاطة والشمولية، استطاع البحث أن يكتشف أكثر أنماط التقفية استخداماً في الشعر العربي الحديث، مما يمكن أن يشكل ظواهر جماعية واضحة وليست فردية محدودة الاستخدام، إذ أن أنماطاً معينة محددة يمكن العثور عليها في هذه التقفية أو تلك وعند هذا الشاعر أو ذاك، لكنها قد تكون يتيمة ولا يمكن أن تشكل ظاهرة تغري بالحديث والتحليل والمعاينة.

وقد استقر الرأي على تقسيم أنماط القافية على النحو الآتي:

١-القافية البسيطة (الموحدة):-

إن هذا النمط من أنماط القافية هو امتداد للموروث التقفوي في القصيدة العربية التقليدية التي ترتكز فيها على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها، وقد تكون المرحلة الأولى التي ولدت فيها القصيدة الحرة من أكثر المراحل استئثاراً بهذا الاستخدام، وذلك لأن الروح التراثية الفنية مازالت هي المهيمنة، كما أن روح التمرد والانفلات من قيود الشكل مازالت في بدايتها.

وتتسم هذه القافية ببساطتها لأنها تقوم على قافية واحدة لا تتغير، أي أن بناءها يرتكز على قاعدة بسيطة خالية من التركيب والتعقيد، وهي لذلك لا تحتفظ إلا بجمالياتها التقليدية المعروفة التي تستقل في جزء كبير في وحدة الإيقاع والنغم.

ويمكن تمييز ثلاثة أنواع منها حسب طبيعة البنية الهيكلية للقصيدة وهي:

---

[١] د. صالح أبو إصبع، *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة*: ٢٤٠.

١-١- التقفية السطرية:-

لعل من أولى النتائج الفنية التركيبية التي تمخضت عنها ثورة الشعر العربي الحديث هي ظهور مصطلحات جديدة تتلاءم مع طبيعة التغير الحاصل في بنية القصيدة، فتحطم الشكل الشعري القائم على نظام (الصدر والعجز) أدى إلى إبعاد الكثير من المصطلحات التي كانت تحكم دراسة هذه القصيدة، واستدعت الضرورة إيجاد مصطلحات إجرائية بديلة وجديدة تصلح لمواجهة حداثة القصيدة على مستوى بنيتها التركيبية، وتعمل بوصفها أدوات نقدية للفحص والتحليل والكشف.

وكان من أولى هذه المصطلحات هو "السطر الشعري" الذي يعد بديلاً إجرائياً لـ"البيت الشعري". وفي الوقت الذي كان فيه البيت الشعري بنية صغيرة تنطوي على قدر كبير من الوحدة الموسيقية والدلالية داخل الهيكل العام للقصيدة، فإن السطر الشعري لا يعد سوى بنية جزئية لا تحمل قدرا كبيراً من الاستقلالية لأنها تستند استناداً جدلياً إلى كل البنى الأخرى التي تشكل بمجموعها هيكل القصيدة العام.

والتقفية التي يعتمدها السطر الشعري هي من أبسط أنواع التقفية البسيطة الموحدة، إذ إنها تنهض على أساس تكرار قافية موحدة في كل سطر شعري، قد تتعاقب تعاقباً لا انقطاع فيه، وقد تنقطع بين الحين والآخر لكنها في كل الأحوال تعتمد السطر أساساً لها.

وغالباً ما تكون الأسباب الغنائية والتطريبية والإيقاعية الصرف هي من أكثر دواعي استخدام هذا النوع من التقفية، مما يسبب إهمالاً في الجانب الدلالي الذي يجعل منها قافية "فقيرة" لأنها لا تحقق موازنة بين القيمة الإيقاعية والقيمة الدلالية في التقفية.

ففي قصيدة "انتظار" للشاعر عبد الوهاب البياتي تتلاحق التقفيات تلاحقاً متسارعاً، لتفرض نمطاً من الإيقاع المتكرر الذي ينطوي على رتابة واضحة:-

صلي لأجلي
عبر أسوار
وطني الحزين، الجائع، العاري
وعلى رصيف المرفأ انتظري

-يا كوكبي الساري
وحديث سماري
قلبي مياه البحر تحمله
تفاحة حمرا.. كتذكار
وعبير آذاري
ورفاق أسفاري
يتلمسون طريق عودتهم
ورسائلي وأبي وأزهاري
وكلبنا الضاري
يعوي، وعينا شيخ حارتنا
مصلوبتان على لظى النار
وشجيرة الليمون يسرقها
مهما تعالت، صبية الجار
.. وكقبرات الصبح، هائمة
والموت والثار
تعلو وتعلو عبر أسوار
وطني الحزين الجائع العاري
وأنا وأطماري
في غربة الدار
وحدي بلا حب وتذكار[1]

القافية هنا مؤلفة من ثلاثة أصوات على التوالي (الألف الممدودة، الـراء، الياء) ويأتي صوت الياء على شكلين، الأول هو الياء الكاملة التي تـأتي فـي خاتمة قسمين من الأسماء، الصفات (العاري- الساري- الضاري- العـاري)، وأسماء تضاف إلى الياء (سماري- أسفاري- أزهاري- أفكاري- أطماري).

أما الشكل الثاني من أشكال صوت الياء فهو الإشباع الكسري (أسـوار-

[1] *أباريق مهشمة، دار العودة، ١٩٧٠، بيروت: ٤٩-٥١*

تذكار – آذار – النار – الجار – الثار – أسوار – الدار – تذكار).

وعلى الرغم من تنوع صيغ حرف الروي "الراء" الواردة في القصيدة، إلا أن النتيجة الإيقاعية لا تختلف كثيرا، وإذا أضفنا إلى ذلك تكرار بعض القوافي (العاري – أسوار – تذكار) فإننا سندرك تماماً حجم الرتابة التي تسيطر على إيقاع هذه التقفية.

لقد حاول الشاعر التلاعب بالنظام التقفوي "السطري" للقصيدة من خلال تقسيم بعض السطور الشعرية على سطرين، فبدت بعض السطور الشعرية وكأنها خالية من التقفية. غير أن نظرة فاحصة تكشف عن هذه اللعبة مثل (صلي لأجلي عبر أسوار: قلبي مياه البحر تحمله، تفاحة حمراً.. كتذكار / وشجيرة الليمون يسرقها مهما تعالت، صبيبة الجار / وكقبرات الصبح هائمة والموت والثار.. الخ).

فالسطر الشعري هنا لا يحدده رسم الشاعر لنظام كلمات القصيدة إنما يحدده واقع هذا السطر الذي يجتهد الشاعر أحياناً في جعله سطرا واحدا أو سطرين وأحياناً أكثر من ذلك، لكنه في كل الأحوال سطر شعري واحد من حيث بنية السطر وصيغته العامة.

ومن خلال استقراء دلالي متأمل لهذه القصيدة يمكننا التعرف على انحياز التقفية للجانب الإيقاعي على حساب الجانب الدلالي الذي جاء ضعيفاً في معظم التقفيات، فضلاً عن أن تقفيات أخرى جاءت زائدة ولا تضيف شيئاً في هذا الجانب من مثل (العاري –كتذكار – أزهاري) وغيرها.

وفي قصيدة "الضعف" للشاعر محمد مفتاح الفيتوري تتوالى في كل السطور الشعرية المؤلفة للقصيدة قافية مقيدة مكونة من صوت "العين المفتوحة" و"الكاف الساكنة":-

ما بيدي أن أرفعك

ولا بها أن أضعك

أنت أليم ..

وأنا أحمل آلامي معك

وجائع..

ومهجتي جوعها من جوعك

وأنت عار

وأنا.. ها أنذا عار معك
يا شعبي التائه
ما أضيعني، وأضيعك
ما أضيع الثدي الذي أرضعني..
وأرضعك
يا ليت جرعني سمومه
وجرعك
فما احتقرت أدمعي
ولا احتضنت أدمعك
ولا انكفأت فوق قبر اليأس
أبكي مصرعك
أيتها الجميزة العجوز
من ذا زرعك
يا غرسة الخمول
لا بورك حقل أطلعك
هيهات أن يكون مبدع النجوم مبدعك
أما سئمت تحت أقدام الدجى مضطجعك
فقمت في نهر الطموح
تغسلين أذرعك
كم جنح الريح بواديك
فهلا اقتلعك
وانتهض الفجر حواليك
فهلا صرعك
ففكرة الحياة
أن تبدعني أو أبدعك
وفكرة الفناء

أن تصرعني أو أصرعك
يا ليتني عاصفة، قاصفة
كي أسمعك [1]

تتنوع القافية في صيغتها اللغوية بين الفعل المضارع المسند إلى كاف المخاطب (ارفعك – أضعك – أبدعك– أصرعك – أسمعك)، والماضي المسند إلى كاف المخاطب (جوعك– أرضعك – زرعك.. الخ)، الظرف المقترن بكاف المخاطب (معك)، والاسم المسند إلى كاف المخاطب أيضاً (مصرعك – مبدعك– مضطجعك).

ويمارس الشاعر الطريقة نفسها في تحويل السطر الشعري الواحد إلى سطرين في الرسم الكتابي من مثل (أنت أليم وأنا أحمل آلامي معك/ وأنت عار وأنا ها أنذا عار معك/ أيتها الجميزة العجوز من ذا زرعك.. الخ).

القافية هنا بتواليها المستمر المتلاحق لا بد أنها تشيع شيئاً من الملل عند المتلقي، غير أن الشاعر اعتمد موازنة لغوية معينة مع القافية ولد فيها نوعاً من الطرافة التي تبعد بعضاً من الملل الذي يتسرب من توالي قافية واحدة تتكرر عشرين مرة في عشرين سطراً، ومن هذه الموازنات اللغوية (جوعها– جوعك/ أضيعني – اضيعك/ ارضعني – أرضعك).

أما قصيدة مثل "خائف من المطر" للشاعر محمود درويش فإنها لا تكتفي بالتقفية السطرية الموحدة، إنما تقدم قافية واحدة هي "القمر" تتكرر أربع مرات في سطور شعرية:

خبئيني أتى المطر
ليت مرآتنا حجرا
الف سر سرى
وصدرك عار
وعيون على الشجر
لا تغطي كواكبا
ترشح الملح والخدر
خبئيني.. من القمر

---

[1] *ديوان محمد الفيتوري، مجلد الأول، دار العودة، ط٣–١٩٧٩– بيروت: ١٨٩–١٩٢.*

وجه أمسي مسافر

ويدانا على سفر

منزلي كان خندقا

لا أراجيح للقمر..

خبئيني.. بوحدتي

وخذي المجد.. والسهر

ودعي لي مخدتي

أنت عندي

أم القمر؟![1]

إن هذا التكرار لتقفية واحدة يسهم بدرجة أعلى في تسرب الرتابة إلى القصيدة التي اعتمدت على قافية مقيدة تنتهي بـ "راء ساكنة" يسبقها صوت مد قصير مفتوح، وتقوم في تركيبها اللغوي على الأسماء فقط (القمر – حجر – الشجر – خدر – سفر – السهر)، ويلعب الشاعر اللعبة نفسها في تقسيم السطر الشعري الواحد على قسمين مرة (لا تغطي كواكباً ترشح الملح والخدر)، ومرة أخرى على ثلاثة أقسام (ألف سر سرى وصدرك عار وعيون على الشجر) وغالباً ما تستخدم "الواو العاطفة" للفصل بين أجزاء السطر الشعري الواحد.

وتبلغ الرتابة أعلى مستوى لها في هذا النوع من التقفية عند الشاعر أمل دنقل في قصيدته "العينان الخضروان"، إذ لا يكتفي بتقفية السطور الشعرية بقافية موحدة إنما يقفي أجزاء السطر الشعري مما يجعل من القصيدة تقفوية محض:–

العينان الخضراوان

مروحتان

في أروقة الصيف الحران

أغنيتان مسافرتان

أبحرتا في نايات الرعيان

بعبير حنان

---

[1] *ديوان محمود درويش، مجلد١ – دار العودة، ط٦–١٩٨٧– بيروت: ٢٠٨–٢٠٩.*

بعزاء من آلهة النور إلى مدن الأحزان
سنتان
وأناأبني زورق حب
يمتد عليه من الشوق شراعان
كي أبحر في العينين الصافيتين
إلى جزر المرجان
ما أحلى أن يضرب الموج فينسدل الجفنان
وأنا أبحث عن مجذاف
عن إيمان!
في صمت "الكاتدرائيات" الوسنان
صور "للعذراء" المسبلة الأجفان
يا من أرضعت الحب صلاة الغفران
وتمطى في عينيك المسبلتين
شباب الحرمان
ردي جفنك
لأبصر في عينيك الألوان
أهما خضراوان
كعيون حبيبتي؟
كعيون يبحر فيها البحر بلا شطآن
يسأل عن الحب
عن ذكرى
عن نسيان!
قلبي حران، حران
والعينان الخضراوان
مروحتان! [1]

---
[1] *الأعمال الشعرية الكاملة: ٩٧-٩٨*

فالسطور الشعرية الثلاثة الأولى (العينان الخضراوان مروحتان /في أروقة الصيف الحران أغنيتان مسافرتان /أبحرتا في نايات الرعيان بغيـر حنـان)، أصبحت في الرسم الكتابي للقصيدة ستة سطور، بمعنى أن كل سطر شـعري قسمه الشاعر على قسمين، وقفى السطور وأجزاءها بقافية مقيدة مكونـة مـن صوت "النون الساكنة" المسبوقة بصوت مد طويل مفتوح.

ولا يكتفي بذلك بل يكرر التقفية نفسها في سطر لا يتألف سوى من ثلاث كلمات (قلبي حران، حران)، مما يعطي هيمنة كاملة للبعد الإيقاعي ويغيب إلى درجة كبيرة البعد الدلالي.

ويجزئ الشاعر سامي مهدي في قـصيدته "المـدن" الـسطور الـشعرية مستخدما قافية مفتوحة:

كل يوم أراها

وأرى غيرها تشرئب

وتتبعها أخريات سواها

كل يوم أراها

مدن تتأسس في كل متسع

نحن تاريخها، وهوانا هواها (1)

تتكون القافية من صوتي مد طويلين بينهمـا "هـا" (أراهـا – سـواها – هواها)، وتبدو تقفية "سواها" في السطر الشعري الثاني (وأرى غيرها تـشرئب وتتبعها أخريات سواها) زائدة لأن معنى "سواها" متحقق تمامـاً فـي "تتبعهـا أخريات" غير أن مجيئها كان لضرورة تقفوية محض.

إن انطلاقة القافية هنا بحضور صوتي مد مفتوحين يعطيها مدى يبعد عنها شيئاً من الرتابة. إن هذه النماذج المختارة من ديوان الشعر العربي الحديث إنما تكشف عن ضرورة النظر إلى وظائف القافية وقدرتها على الإسهام في تأسيس شبكة النص الشعري على نحو فاعل فتقفية السطر الشعري كما شاهدنا هي في المقام الأول استمرار للقافية الخارجية الموحدة في القـصيدة ذات الـشطرين، وهي قيد يحد من تطور حيوات القصيدة، لذلك فإن هذا الأسلوب التقفوي يقـل كثيراً مع تطور التجربة الشعرية الحديثة حتى يكاد ينعدم في المرحلة الراهنة.

---

(1) *الأعمال الشعرية*، ٢١٠

١-٢-تقفية الجملة الشعرية:-

تعد الجملة الشعرية واحداً من المصطلحات الفنية الحديثة التي قدمتها حركة الشعر الحديث. واستطاع هذا المصطلح بفعل دقته ووضوحه أن يتكرس ويكتسب قوة حضورية مهمة في عملية المعالجة النقدية التي تتخذ من الشعر مجالاً لعملها، كما استطاع أن يستقر خارج دائرة الغموض واللبس والضبابية.

والجملة الشعرية في دلالتها المصطلحية بنية مكتفية بذاتها، وقد تتكون من سطر أو مجموعة سطور شعرية، واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية، إذ إنها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها من الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى. لذلك فقد تكون الجملة الشعرية طويلة وقد تكون قصيرة، وتخضع هذه الجملة من حيث بنيتها الموسيقية إلى نمطين من البناء الموسيقي، النمط الأول هو النمط التدويري الذي تنتهي فيه الجملة الشعرية بتفعيلة من جديد دون وجود فضلة موسيقية، والنمط الثاني هو الذي ينتهي نهاية مفتوحة بفضلة موسيقية تشكل نصف أو أي جزء من أجزاء التفعيلة، لا تضاف إلى البنية الموسيقية للجملة الشعرية اللاحقة لأنها ترتبط شعورياً وفكرياً بالجملة فلا يحصل عندئذ التدوير، ولكل من النمطين قوانينه النفسية والعاطفية التي يعتمدها تكوين الشاعر وخصائصه الذاتية.

وتؤدي "القافية دوراً مهماً في تحديد الجملة الشعرية وتشكيل موسيقاها، فغالباً ما تشكل التقفية نهايات الجمل الشعرية"[١].

وهذا النوع من التقفية المنتمي إلى نمط القافية البسيطة (الموحدة)، والذي يقوم على قافية واحدة تنتظم كل الجمل الشعرية المؤلفة للقصيدة هو أكثر فنية وأبعد تأثيراً من سابقه "التقفية السطرية" وذلك بسبب قلة التقفيات المستخدمة قياساً إلى تقفية السطر، مما يقلل من الملل الذي يمكن أن يحدثه الضغط المتواصل على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها وبتكرار متتال لا يتوقف وبدون فواصل معقولة، إلا أنها من حيث التقفية الفنية لا تكاد تختلف عنها كثيراً فكلاهما يعتمد النظام التقفوي نفسه.

ففي قصيدة "حلم" للشاعر بلند الحيدري مثلاً يقوم نظام التقفية على أساس تكرار قافية موحدة في نهاية كل جملة شعرية:

---

[١] *محمد صابر عبيد، مجلة الآداب (البيروتية)، العدد ٤-٦ ، السنة ٣٨، ١٩٩٠*

أنت يا من تحملين الآن

ماذا تحملين......؟

بالدروب الزرق

بالغابة

بالموت مع الكون الذي لا تفهمين

ولعلي الآن شيء

غابة

أو ذلك الدرب

أو الموت الذي لا تفهمين

ولعلي

قبضة تخنقك الآن

وعين لا تلين

أو شتاء قارس يندس في قلبك من حين

لحين

ثم ماذا..؟

أنت يا من تحملين الآن

ماذا تحملين..؟

وغداً إذ تدركين الفجر

ماذا تدركين..؟

كنت حلماً والليل بلا معنى كأيام سجين

وتلاشيت مع الدرب

مع الغابة

والموت الذي لا تفهمين(1)

إذ تتألف القصيدة من تسع جمل شعرية تنتهي ثلاث منها بتقفيــة واحــدة "تحملين"، واثنان منها بتقفية أخرى "لا تفهمــين"، وتتنــوع التقفيــات الأربــع

---

(1) *أغاني المدينة الميتة، دار العودة، ط٢، ١٩٧٤، بيروت: ٨٠-٨١.*

المتبقيات على النحو الآتي "لا تلين- لحين- تدركين- سجين". بمعنى أن أكثر من نصف التقفيات لا يخضع للتنوع مما يقلل من جدة التقفية وطرافتها.

إلا أن تباعد التقفيات بفعل طول الجمل الشعرية قياساً إلى السطور يقلل بعض الشيء من رتابتها، إذ إن جملة شعرية واحدة فقط جاءت بسطر واحد، وجاءت ثلاث جمل بسطرين وثلاث أخرى بثلاثة أسطر، وواحدة بأربعة أسطر. وهذا التنوع في التكوينات السطرية للجمل الشعرية إنما يعمل على اختلاف مديات حضور التقفية مما يجعلها أكثر قبولاً من التتالي المستمر بلا فواصل.

ومما أضفى على التقفية هنا شيئاً من الحيوية هو استخدام أسلوب الاستفهام في عدد من التقفيات (ماذا تفهمين..؟ ماذا تحملين..؟/ ماذا تدركين..؟).

وفي قصيدة "الجثة" للشاعر محمد مفتاح الفيتوري تتباعد القافية أكثر بفعل طول الجملتين الشعريتين المكونتين للقصيدة:-

من صاحب الجثة ملقاة

على قارعة الطريق؟

تدوسها العيون والهجير والنعال

من يعرفه؟

إني أكاد أعرفه

لكنه ليس هو الخائن

فالخائن حي

والطريق

مازال في اشتعال[1]

ففي حين تتكون الجملة الأولى من ثلاثة أسطر فإن الثانية تتكون من ستة أسطر، وهذا التباعد يعطي فرصة أكبر للقافية في توظيف إمكاناتها خارج الوظيفة الإيقاعية المجردة.

فالتقفية الأولى "النعال" هي المعطوف على "العيون" بعد "الهجير" المسند إليها الفعل "تدوسها"، الذي يعطي التقفية "النعال" زخماً دلالياً واقعياً يتجاوز "العيون / الهجير" لما بينهما وبين الفعل "تدوسها" من اقتران أدائي خال من اللبس والتأويل بعد الأداء المجازي لـ "العيون / الهجير".

---

[1] *ديوان الفيتوري: ٥٩٥-٥٩٦.*

وتأتي التقفية الثانية "اشتعال" المرتبطة بمفردة "الطريق" ممثلة تماماً للنقطة الدلالية المركزية في القصيدة القائمة على المفارقة بين الحاضر غير المطلوب "صاحب الجثة" والغائب المطلوب "الخائن حي"، هذه المفارقة التي تقرر عدم استقامة الطريق "اشتعال".

هذا يعني أن التقفية هنا بنية أساسية وليست طارئة تهدف إلى إشاعة جو إيقاعي مجرد. ولعل قصيدة "تقاطعات" للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي تمثل واحدة من أكثر بنى هذا النوع من التقفية تماسكاً ودقة وإحكاماً في البناء:-

وتكون أمسية

مطر، كخيط الغزل،

يقطعني وأقطعه

وشوارع تنصب في جسدي

وأعبرها!

ويكون ضوء يلعب البلل الصقيل به

يفرقه، ويجمعه

ويكون نهر يقتفي أثري

وريح مثقل بالغيم والأصداء،

يدفعني، وأدفعه

ويكون أني حين ألقاه... أضيعه![1]

القصيدة مكونة من أربع جمل شعرية تنتهي جميعاً بقافية واحدة مكونة من صوت "العين المضموم زائداً الهاء المشبعة بالضم وهي (أقطعه- يجمعه- أدفعه- أضيعه)، وهذه التقفيات الأربع مبنية على نمطين من المطابقة، الأولى مطابقة تامة في الصورة والأداء فقط (يفرقه- يجمعه / يدفعني- أدفعه). الثانية مطابقة تامة في الأداء فقط (يقطعني- أقطعه / يدفعني- أدفعه). وهذا الإحكام في صياغة التقفيات صياغة بلاغية يقدم شكلاً جديداً لوظيفة القافية، ففضلاً عن الوظيفتين الإيقاعية والدلالية فإن القصيدة هنا تقدم وظيفة ثالثة هي الوظيفة البلاغية.

وبالرغم من أن القافية هنا موحدة فإن ثمة دينامية خاصة فيها تخرجها من

---

[1] *كائنات مملكة الليل، دار الآداب، ط١، ١٩٧٨، بيروت، ٩٧-٩٨ .س*

احتمال إحداث رتابة، وتقدمها على أنها نموذج تقفوي ناجح، مع أن الواقع الشعري الراهن قد أهمل بقدر كبير هذا النوع من التقفية قياساً إلى الأنماط الأخرى الأكثر حداثة وتنوعاً.

وتقدم القصيدة "وأنا" للشاعرة لميعة عباس عمارة نموذجاً تقفوياً آخر من نماذج تقفية الجملة الشعرية:-

عبر شطوط لا جسر عليها
عشاق لا أعرفهم
يطربهم ذكري،
وأنا ...
جسد مدفون في الثلج
ليظل جميلاً معشوقاً
أبد الدهر(1)

تتكون القصيدة من جملتين شعريتين، الأولى تتألف من ثلاثة سطور وتنتهي بمفردة "ذكرى" أي بتقفية مكونة من صوت "الراء المكسور المقترن بـ"ياء" الإضافة- ياء الراوي-، لتبدأ الجملة الشعرية الثانية بـ"أنا الراوي" التي هي استمرار لتواصل صوت الراوي بين "ذكرى" و"أنا" وتنتهي بمفردة "الدهر" أي بتقفية مكونة من "الراء" المشبع بالكسر.

إن "الدهر" التي اختتمت بها القصيدة لا تشكل حضوراً مهماً في شبكة النسيج الدلالي للجملة الشعرية، وذلك السطر الشعري "ليظل جميلاً معشوقاً" قد قفل المعنى في هذا الاتجاه، ولم تأت "أبد الدهر" سوى لإحداث موازنة تقفوية بين "ذكرى- الدهر". بمعنى أن نظام الجملة الشعرية القائم على التقفية البسيطة الموحدة قد لا ينجو من فرض تقفية معينة خارج قوس الدلالة حتى في أصغر تشكيل جملي ممكن وهو "جملتان" فقط، كما هو الحال في قصيدة "وأنا".

على العكس تماماً من قصيدة "وجه" للشاعر فوزي كريم المتكونة أيضاً من جملتين شعريتين، تتألف الأولى من سطر شعري واحد ينتهي بـ"الرصيف"، وتتألف الثانية من ستة سطور شعرية تنتهي بـ"الخريف":

عشرة أطفال يسامرون موتاهم على الرصيف

---

(1) *لو أنبأني العراف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠، بيروت: ١٠٤.*

حفظتهم
وكانت العتمة إذ أودعتهم حقيبتي
وفي الصباح.. آه كم بكيت
طفولتي
أمام وجه واحد عرفته
مدخراً لساعة مقبلة من الخريف[١]

إن مفردتي القافية "الرصيف- الخريف" على الرغم من وجـود فاصـلة كبيرة بينهما، إلا أن التوازن الدلالي بينهما وبين عموم القصيدة قائم على نحـو فعال. فـ"الرصيف" المستقر المكاني لـ"عشرة أطفال" وهم يسامرون "موتاهم" يرتبط بـ"الخريف" الذي يمثل صـورة زمنيـة لمـوت الأشـياء وانحلالهـا ومغادرتها، وبذلك يتحقق الفضاء الشعري في القـصيدة بـين بنيـة المكـان "الرصيف" وبنية الزمن "الخريف"، وتصبح للقافية وظيفة مضافة إلى الوظيفـة الإيقاعية.

وبما أن نظام الجملة الشعرية صورة بنائية أعقد من نظام السطر الشعري وأكثر تماسكاً، فإن نمط التقفية فيه لا يخضع لهدف إيقاعي محض إنما يحـاول إضفاء بعد دلالي على وظيفته. وقد كشفت لنا النماذج آنفة الذكر ذلـك علـى الرغم من تباين مستوى تحقيق ذلك بين قصيدة وأخرى.

١-٣-التقفية المختلطة:-

وهو النوع الثالث من أنواع القافية البسيطة "الموحدة" الذي لا يعتمد النظام السطري على نحو مستقل ولا نظام الجملة الشعرية على نحو مستقل أيضاً، بل قد تأتي في القصيدة الواحدة قافية موحدة لكنها موزعة توزيعاً عفوياً لا يخضع لنظام ثابت بل يخلط بين النظامين آنفي الذكر.

وهذا النوع يعطي الشاعر حرية أكبر في الاستخدام التقفوي، فهو يتـرك للقصيدة حريتها في اختيار مناطق التقفيات بلا تخطيط مسبق مما يجعلها أقـل عرضة لتوليد الملل عند المتلقي بفعل سيولة التقفية وانسيابيتها.

ففي قصيدة "المهرج" للشاعر عبد الوهاب البياتي مثلاً يتـداخل النظامـان

---

[١] *جنون من حجر، منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٧، بغداد: ٨٩.*

(السطر الشعري والجملة الشعرية):-

تقطعت أنفاسه من أول الشوط وفي نهاية المضمار

خاف من الصعود والهبوط في دوائر الأصفار

وعندما خر على الأرض صريعا

مد لليل يدا

وانهال بالأخرى على طفولة النهار بسوطه، وانهار [١]

ففي حين تبدأ القصيدة بسطرين ينتهيان على التوالي بـ"المضمار-الأصفار" فإنها تنتهي بجملة شعرية واحدة ذات تقفيتين "النهار-انهار"، إذ إن السطر الشعري الأخير من الجملة الشعرية "بسوطه وأنهار" هو إضاءة بارقة تستكمل المدى الدلالي للجملة بطريقة ذكية وبارعة بعد أن كاد المعنى يقفل بالمفردة "النهار". وبذلك تكون القصيدة قد خلطت بين السطر الشعري والجملة الشعرية مما أتاح لها فرصة أكبر لأن تغتني قوافيها بدلالات تجعلها أكثر رسوخاً وثباتاً في بنية النص.

وعلى الرغم من أن مفردات التقفية الثلاث انتهت نهايات اسمية بصوت "الراء" الساكن المسبوق بصوت مد طويل مفتوح، إلا أن المفردة التي اختتمت بها القصيدة تقفياتها انتهت نهاية فعلية "انهار" لتؤكد أكثر فعالية إقفال تجربة القصيدة سواء على المستوى الدلالي أم الإيقاعي.

أما قصيدة "بعض الرجال" للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي فقد اشتملت على سبعة سطور شعرية متداخلة مع خمس جمل شعرية:-

ستظل ريح الشرق تسأل، والشمال

ستظل تمطر في عيون العائدين من القتال

تلوي معاطفهم،

وتبحث في الوجوه السمر عن بعض الرجال

الريح فوق البحر قادمة، فغنوا يا جنود

هذا عبير الورد فيها، والظلال

خضراء من عهد الطفولة ... والبريد

---

[١] *بستان عائشة: ٥٦.*

يذكي الحنين إلى الشمال.. إلى الشمال

الريح فوق البحر قادمة،

كأن حقولنا،

جاءت لتسمر ليلة معنا،

ووسوست الغلال

في روحنا

واستدفأ الطير المهاجر تحت نهديها ...

ومال،

في ليلها وجه الهلال!

ريح الشمال

ستظل في عيون العائدين من القتال

تلوى معاطفهم

وتبحث في الوجوه السمر عن بعض الرجال

ظلوا هناك

ظلوا هناك

يتوسدون ذرى الجبال![1]

إن السطور الشعرية والجمل الشعرية جميعاً تنتهي بقافية واحدة مقفلة مكونة من "اللام" الساكبة المسبوقة بحرف مد طويل مفتوح، وتتكرر بعض التقفيات أكثر من مرة، فتقفية "الشمال" تتكرر ثلاث مرات، مرة في جملة شعرية ومرتين في سطرين شعريين، كما تتكرر "القتال" في سطرين شعريين وكذلك "الرجال". وكان لتغلب السطور الشعرية "عدداً" على الجمل الشعرية أثره البالغ في الإكثار من تعاقب التقفية لاسيما في بداية القصيدة، إذ يقود ضرورة إلى ترديد إيقاعي عال ينحو بالقصيدة منحى تحريضياً يستلزم منها طاقات تطريبية كي تولد عند المتلقي استجابات سريعة مطلوبة.

فالمدى الزمني إذن يتفاوت بين سطر وسطر، وسطر وجملة، وهذا التنوع في التفاوت الزمني هو الذي يوزع الثقل الإيقاعي على مساحات غير منتظمة

---

[1] *ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، ١٩٧٣، بيروت: ٥٧٩-٥٨١.*

في القصيدة على العكس من النمطين السابقين.

والشيء نفسه يكاد ينطبق على قصيدة "شاعرة الحب!؟" للشاعرة لميعة عباس عمارة، إذ تتوزع قصيدتها بنائياً على خمسة سطور وثلاث جمل شعرية. بمعنى أن السطور أقرب إلى ضعف عدد الجمل مما يخلق نوعاً من التوازن التركيبي في نسيج النص.

وحيدة على شواطئ الأطلسي
ليس سوى ذكرك كان مؤنسي
في غرفتي
عفواً، فليست غرفتي
بل محبسي
أرقب من شباكها الأحياء
ملء الشاطئ المشمس
عيد لكل اثنين
في مثل جموح الفرس
مجردين، غير خيطين، بقايا ملبس
من غرفتي
أحكي عن الحب أنا
وعن هوى لم ألمس
كفيلسوف
يصف الخمر التي
لم يحتس(١)

تقوم القافية المفتوحة هنا، على صوت "السين" المشبع بصوت "الياء" المكسور"، وفي حين تأتي بعض تقفيات القصيدة مرتكزة في موقعها النحوي على الجر بالإضافة مثل (الأطلسي- الفرس- ملبس) مما يضعف من قدرتها علىا لتقدم كثيراً في منطقة الدلالة، وإظهار قابليات وظيفية أخرى غير الوظيفية الإيقاعية "التقليدية"، فإن التقفيتين الأخيرتين اللتين انتهت بهما الجملتان

---

(١) لو أنبأني العراف: ٨٨-٨٩.

الأخيرتان من القصيدة جاءتا على نحو مغاير تماماً، فوضعهما النحوي لكونهما فعلين مجزومين (لم ألمس- لم يحتس) يعني بالضرورة حصولهما على موقع أساسي في البنية التركيبية للجملة، وإذا ما فحصنا وضع كل فعل منهما بالنسبة إلى الآخر فسوف نعرف أن الجملة مبنية بناء كلياً على قدرات الفعل في الأداء، وانعكاس هذا الأداء على فضاء الجملة.

وهذه وظيفة دلالية تزيد من فعالية التقفية لتجعلها أكثر حضوراً واستقلالية ورصانة.

فالتزاوج بين نمط تقفية السطر الشعري ونمط تقفية الجملة الشعرية أدى إلى هذا التفاوت في قيمة كل تقفية داخل القصيدة الواحدة.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "القصيدة" للشاعر محمد جميل شلش تتفوق عددياً تقفية السطر الشعري كثيراً على تقفية الجملة الشعرية:

أيتها القصيدة

أنت- أنا: فراشة وحيدة

تهيم في حدائق الغربة والمنازل الشريدة

أنت- أنا: شلال ضوء

في متاهات سفوح القمم المديدة

وسقسقات طفلة

يبتسم النقاء في ضحكتها

وتشرق الطيبة في نظرتها السعيدة

أنت- أنا: زنبقة فريدة

روائح الجنة في عبيرها

ونكهة البحار والموانئ البعيدة.

أنت- أنا: أيتها القصيدة

حمامة شريدة

عصفورة طريدة

عنقاء لا تحيا ولا تموت في رحلتها البعيدة

أنت- أنا: مدينة فاضلة جديدة

شقية بأهلها سعيدة

هانئة في عيشها رغيدة

غنية عبر اغتراب روحها بالقيم الجديدة

لا يأكل الجائع في غاباتها

لحم أخيه ميتاً- حياً

ولا يبيع في ليل هواها شرف العقيدة

في السوق للضفادع البليدة

لأنها المدينة الجديدة

لأنها القصيدة(١)

إذ تصل تقفيات السطور الشعرية إلى حدود سبع عشرة تقفية مقابل تقفيتين لجملتين شعريتين فقط. وعلى الرغم من هذا التنوع الجزئي، إلا أن التقنية العامة لتقفية القصيدة تكاد تقترب كثيراً من نمط التقفية السطرية، غير أن هذا التنوع الجزئي الذي يجيء في القصيدة بمقدار جملتين شعريتين هما (وسقسقات طفلة: يبتسم النقاء في ضحكتها/ وتشرق الطيبة في نظرتها السعيدة) و(لا يأكل الجائع في غاباتها /لحم أخيه ميتاً- حياً/ ولا يبيع في ليل هواها شرف العقيدة) ينجح ولو بمقدار ضئيل في التقليل من الرتابة الواضحة التي يخلقها تتابع التقفيات على نحو مكثف.

ومعظم هذه التقفيات ليس لها من وظيفة غير تكريس حس إيقاعي يتردد بين صوت المد المكسور "الياء" و"الدال" المفتوحة المنتهية بهاء مهتوتة، لا بل إن الكثير منها مقحم وزائد ويمكن حذفه من دون أن يؤثر في البنية العامة للقصيدة.

وتبدو قصيدة "كبرياء" للشاعر سامي مهدي ممتلكة لقدر كبير من التماسك النصي على صعيد تلاؤم التقفيات مع الواقع الدلالي للقصيدة:

لن أقول: اغثني

وإذا ما غضبت، فلن أتقيك لتصفح عني

فالقليل الذي يقي الآن مني كثير

فخذ ما تشاء ودعني(١)

---

(١) *الأعمال الشعرية الكاملة، جـ٢، دار الشؤون العامة، ط١، ١٩٨٩، بغداد: ٣٠٥-٣٠٦.*

تتألف القصيدة من سطرين شعريين وجملة شعرية واحدة، تنتهي جميعاً بقافية بسيطة موحدة متشكلة من صوتي "النون" وصوت المد الطويل المكسور "الياء"، وتقوم التقفيات الثلاث في تشكيلها على موازنات دلالية. ففي السطر الأول من القصيدة تأتي التقفية "اغثني" طرفاً في معادلة طرفها الآخر "لن أقول"، أي إحجام عن إطلاق أداء الفعل المشكل للتقفية. وكذلك الحال بالنسبة للسطر الشعري الثاني الذي يتكون أيضاً من معادلة تعمل بنفس آلية المعادلة الأولى، طرفها الأول "لن اتقيك" وطرفها الثاني "لتصفح عني". والشيء نفسه يقال عن السطر الثاني من الجملة الشعرية الوحيدة التي تختتم بها القصيدة (خذ ما تشاء/ ودعني).

وبهذا فإن القافية أدت دوراً دلالياً وتركيبياً مهماً في القصيدة، على الرغم من توزيعها مرة على جملة شعرية ومرتين على شطرين شعريين.

إن التقفية المختلطة وبسبب من حرية الشاعر في توزيع تقفيات قصيدته بين نظام السطر الشعري ونظام الجملة الشعرية، فإنها تبدو أكثر توفيقاً في الاحتفاء بالوظائف الممكنة الأخرى للقافية التي تتقدم مرحلة مهمة على الوظيفة الإيقاعية الصرف، غير أنها في الوضع العام لا تكاد تختلف عنهما كثيراً ما دامت القافية أساساً بسيطة "موحدة"، بوصف أن الهامش المتاح للإبداع في القافية الموحدة هو أصلاً هامش صغير لا يسمح بإنجازات خلاقة في هذا المجال.

٣-القافية المركبة "المنوعة":-

انتقلت القافية في القصيدة الحديثة إلى مرحلة أكثر تعقيداً بفعل تطور كل أدوات الفعل الشعري، وبفعل اتساع حجم الوظائف التي تقوم بها هذه الأدوات. وفي الوقت الذي كانت فيه القافية الصغيرة لا تحقق في القصيدة الحديثة سوى قدر يسير من الغنى الفني الذي لا يرضي كثيراً مستقبلات المتلقي المعاصر، فإن التقفية المركبة تمتاز "بدقة الجمال الموسيقي وعذوبته"[٢].

وتركيبية القافية لا تأتي من فراغ إنما هي انعكاس لتعقيد العمل الفني الإبداعي الحديث كله بنحو خاص والحياة المعاصرة بنحو عام، لذلك فإن شعراء المدرسة الحديثة عموماً "اميل إلى الموسيقى المركبة منهم إلى الموسيقى

---

[١] *الأعمال الشعرية: ٢٣٠.*

[٢] *د. صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية: ٢٢٤-٢٢٥.*

البسيطة"[1]، لأن القصيدة التي قطعت أشواطاً في مسيرة الحداثة لم تعد تسمح كثيراً باستخدام تقنيات بسيطة لا تتلاءم مع روح التجربة وتعقيدها. والقافية المركبة هي التي تخضع لأشكال متعددة من التنوع في الاستخدام التقفوي وهذا ما "يسهل للشاعر مهمة اختيار قوافيه والملاءمة بينها"[2]، في سبيل إضفاء قوة تعبيرية وإيقاعية جديدة على النسيج الداخلي المشكل للقصيدة.

غير أن هذا التنوع ليس على مستوى واحد من التعقيد، فمنه ما يأتي لمجرد كسر الرتابة المتولدة عن القافية الموحدة من دون تدخل كبير للوعي، ومنه ما يجيء على مستوى كبير من التعقيد الذي ينم على وعي تركيبي واضح تحقق به القصيدة مهمة شعرية أكبر من مجرد كسر جمود ورتابة القافية الموحدة، وبهذا تتحقق أكثر مزايا القافية أهمية في بقية القصيدة الشعرية.

ويمكن حصر أنماط التقفية المركبة في ثلاثة أنواع رئيسة هي:

٢-١ التقفية الحرة المقطعية:

إن النظام المقطعي الشعري الذي وفرت له القصيدة الحديثة الكثير من سبل النجاح والانتشار، استطاع أن يسهم بالمقابل- وفي مرحلة مهمة من مراحل تطور هذه القصيدة- في رفد القصيدة الحديثة بإمكانات بنائية جديدة، لما يتسم به من مرونة وفعالية في التغيير والتنوع.

فقابلية النظام المقطعي على احتواء الكثير من عناصر التجديد والتحديث، دفع الكثير من الشعراء العرب المحدثين إلى استخدامه وتطويره والبحث في إمكاناته البنائية الكبيرة، وكان لابد من أن ينعكس هذا الثراء البنائي الذي يتمتع به على موسيقى القصيدة وإمكاناتها الإيقاعية، وكانت القافية بخاصة من أهم البنى الموسيقية التي خضعت للتطور في هيكل القصيدة.

إن التقفية الحديثة المقطعية تكاد تكون أولى أنماط القافية المركبة "المنوعة" وروداً في القصيدة العربية الحرة المبنية على نظام المقاطع[3]، إذ يتم فيها تنويع القوافي بحيث تقف كل قافية فيها عند حدود المقطع وتتغير مع كل مقطع

---

(1) *علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث: ١٥٨.*

(2) *روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي: ١٨١.*

(3) *إن نظام المقاطع أو النظام المقطعي يقوم أساساً على تقسيم القصيدة على عدد معين من المقاطع تختلف في شكلها الكتابي بين قصيدة وأخرى، فمنها ما يأتي مرقماً بأرقام ومنها ما يستعيض عن الأرقام بفواصل وإشارات معينة، ومنها ما يأتي خالياً من كليهما.*

جديد"[1].

بمعنى أن كل مقطع يأتي مستقلاً عن سابقه في الاستخدام التقفوي، ويتمثل هذا الاستقلال "بتكرار قافية أساسية في كل مقطع سواء أكانت واحدة أم مزدوجة"[2].

وتتناسب هذه القافية مع كل القيم البنائية الأخرى المكونة للمقطع، إذ على الرغم من أن خيطاً نسيجياً واحداً يربط بين مقاطع القصيدة بأجمعها، إلا أن كل مقطع يتمتع باستقلالية داخل الإطار العام للقصيدة، لذلك فإن التقفية بوصفها بنية جزئية وليست كلية في مثل هذا النوع من القصائد فإنها تنتمي انتماء حاسماً إلى استقلالية المقطع، أي أن لكل مقطع مستقل تقفيته المستقلة الخاصة، لكنها ترتبط في شكل من أشكالها مع تقفيات المقاطع الأخرى.

ووصف هذه التقفية بأنها "حرة" يأتي من إمكانية كل مقطع في تقديم صورة تقفوية خاصة ليس شرطاً أن تكون لها صلة ما بتقفيات المقاطع الأخرى للقصيدة، فقد تستمر تقفية معينة عبر مقاطع القصيدة كلها أو تتوقف في مقطع معين، وقد يستقل كل مقطع بتقنياته الخاصة.

فلو أخذنا قصيدة أدونيس "ريشة الغراب" مثلاً لرأينا أنها تنقسم مقطعياً على أربعة مقاطع مرقمة ترقيماً عددياً بالأعداد اللاتينية:

I

آت بلا زهر ولا حقول
آت بلا فصول
لا شيء لي في الرمل في الرياح
في روعة الصباح
إلا دم فتي
يجري مع السماء
والأرض في جبيني النبي
رف عصافير بلا انتهاء
آت بلا فصول

---

(1) *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة:* ٢٤٩.
(2) *نفسه:* ٢٤٩.

آت بلا زهر ولا حقول
وفي دمي نبع من الغبار
أعيش في عيني
آكل من عيني
أحيا، أسوق العمر في انتظار
سفينة تعانق الوجود
تغوص للقرار
كأنها تحلم أو تحار
كأنها تمضي ولا تعود

II

في سرطان الصمت في الحصار
أكتب أشعاري على التراب
بريشة الغراب،
أعرف، لا ضوء على جنوني
لا شيء إلا حكمة الغبار
أجلس في المقهى مع النهار
مع خشب الكرسي
وعقب اللفافة المرمي
أجلس في انتظار
موعدي المنسي

III

أريد أن أجثو أن أصلي
للبومة المكسورة الجناح
للجمر للرياح،
أريد أن أصلي
للكوكب المشدوه في السماء

للموت للوباء،
أريد أن أحرق في بخوري
أيامي البيض وأغنياتي
ودفتري والحبر والدواة
أريد أن أصلّي
لأي شيء يجهل الصلاة
بيروت لم تظهر على طريقي
بيروت لم تزهر وها حقولي
وحدي بلا زهر ولا فصول
وحدي مع الثمار
من مغرب الشمس إلى ضحاها
أعبر بيروت ولا أراها
أسكن بيروت ولا أراها
وحدي أنا والحب والثمار
نمضي مع النهار
نمضي إلى سواها[1]

لو فحصنا الواقع التقفوي لهذه المقاطع جميعاً لعرفنا أن عدد القوافي المنوعة التي تتكرر في القصيدة هو "١٠" قواف، سنرمز لها حسب تسلسلها في القصيدة بتسلسل الحروف الهجائية، بمعنى أن (أ) هو رمز القافية الأولى و(ب) هو رمز القافية الثانية وهكذا، وعلى هذا الأساس فإن تنوع القوافي سيتوزع حسب مقاطع القصيدة على النحو الآتي:

المقطع الأول = أ أ ب ب ج د ج د أ أ هـ ج ج هـ و هـ هـ و.

المقطع الثاني = هـ ز ز هـ هـ ج ج هـ ج.

المقطع الثالث = ح ب ب ح د د ح ط.

المقطع الرابع = ي ي هـ ك ك ك هـ هـ ك.

---

(1) الآثار الكاملة، المجلد ١، ط١، دار العودة، ١٩٧١، بيروت: ٤٩١-١٩١.

فالمقطع الأول يتكون من ست قواف منوعـــة، فئـــة "أ" وهـــي (حقـــول- فصول- فصول- حقول). وفئة "ب" وهي (الرياح- الصباح). وفئة "ج" وهـــي (فتي- النبي—عيني- عيني). وفئة "د" وهي (السماء- انتهاء). وفئة "هــ" وهي (الغبار- انتظار- القرار- تحار). وفئة "و" وهي (الوجود- تعــود). ولا يقـــدم المقطع الثاني أية قوافي جديدة سوى قافية واحدة هي (التراب- الغراب) نرمز لها بالرمز "ز"، وفيما تبقى تتكرر بمعنى قوافي المقطع الأول، إذ تتكرر القافية "ج" ثلاث مرات (الكرسي- المرمي- المنسي)، وتتكرر "هــ" أربـــع مـــرات (الحصار- الغبار- النهار- انتظار).

في حين يقدم المقطع الثالث قافيتين هما (أصلي- أصلي- أصلي) ونرمز لها بالرمز "ح"، و(الدواة- الصلاة) ونرمز لها بالرمز "ط"، وتتكـــرر فيهـــا قافيتـــان وردتا في المقطع الأول هما "ب" في (الجناح- الرياح) و"د" في (السماء- الوباء).

أما المقطع الرابع والأخير فيقدم كذلك قافيتين جديـــدتين همـــا (حقـــولي- فصولي) ويرمز لها بالرمز "ي" و(ضحاها- أراها- أراها- سواها) ونرمز لها بالرمز "ك"، كما تتكرر فيه قافية واحدة وردت في المقطع الأول هي "هــ" في (الثمار- الثمار- النهار).

هذا يعني أن قوافي المقطع الأول تكاد تكون مركزية، إذ تتوزع فيها فئات معينة على المقاطع الثلاثة الأخيرة للقصيدة، فضلاً عن تقديم كل مقطع من هذه المقاطع قوافي جديدة يستقل بها.

ولو دققنا في نسبة تكرار التقفيات بجميع فئاتها في كل مقطع، لتأكدنا مـــن هيمنة تقفيات المقطع الأول، فقد بلغ عدد تقفياته "١٨" تقفية، في حين بلغ عـــدد تقفيات كل مقطع من المقاطع الثلاثة المتبقية نصف هـــذا العـــدد بالـــضبط "٩" تقفيات.

ثمة كثافة كبيرة للتقفيات في القصيدة بحيث لا تختلف عن "التقفية السطرية الموحدة" إلا بأنها منوعة، إذ أن التقفية تكاد تتحقق في كل سطر مـــن ســـطور مقاطع القصيدة الأربعة، فضلاً عن تكرار عدد لابأس به من التقفيات (حقول- حقول/ فصول- فصول/ الرياح- الرياح/ الغبار- الغبار/ انتظـــار- انتظـــار/ السماء- السماء/ أصلي- أصلي- أصلي/ النهار- النهار/ أراها- أراها)، وهذا يقود ضرورة إلى التقليل من فرص نجاح الاستخدام التقفـــوي المركـــب فـــي القصيدة، إذ جاء الكثير من التقفيات زائداً ومقحماً ولا يمتلك أي مبرر شـــعري سوى تحقيق التوافق الإيقاعي المجرد مع مثيلاته في القصيدة.

إن تعاظم الهم الإيقاعي في القصيدة والاحتفاء الكبير بالتقفيات وموازناتها أدى بالمقابل إلى تسطيح البنية الدلالية في القصيدة وانعدام التماسك النصي الذي يقضي عادة بإيجاد توافق وانسجام كبيرين بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية في القصيدة.

في حين تنحو قصيدة محمود درويش "عازف الجيتار المتجول" منحى مختلفاً، بالرغم من أنها تعتمد التقفية التشكيلية نفسها التي اعتمدتها قصيدة أدونيس في تقسيم القصيدة على مقاطع تتوزع فيها القوافي توزيعاً حراً:

كان رساماً،
ولكن الصور
عادة،
لا تفتح الأبواب
لا تكسرها..
لا ترد الحوت من وجه القمر
(يا صديقي، أيها الجيتار
خذني..
للشبابيك البعيدة)

***

شاعراً كان،
ولكن القصيدة
يبست في الذاكرة
عندما شاهد يافا
فوق سطح الباخرة
(يا صديقي، أيها الجيتار
خذني..
للعيون العسلية)
كان جندياً

ولكن شظية
طحنت ركبته اليسرى
فأعطوه هدية:
رتبة أخرى
ورجلاً خشبية!
(يا صديقي، أيها الجيتار
خذني..
للبلاد النائمة)

***

عازف الجيتار يأتي
في الليالي القادمة
عندما ينصرف الناس إلى جمع تواقيع الجنود
عازف الجيتار يأتي
من مكان لا نراه
عندما يحتفل الناس بميلاد الشهود
عازف الجيتار يأتي
عارياً، أو بثياب داخلية
عازف الجيتار يأتي
وأنا كدت أراه
سائراً في كل شارع
كدت أن أسمعه
صارخاً ملء الزوابع
حدقوا
تلك رجل خشبية
واسمعوا:

تلك موسيقى اللحوم البشرية[1]

إن مقاطع قصيدة درويش خالية من الترقيم العددي، ويفصل بـين مقطـع وآخر إشارة مكونة من ثلاث نقاط أفقية "***" والقصيدة مكونة أيضاً من أربعة مقاطع، تتقارب المقاطع الثلاثة الأولى في أعداد أسـطرها، ويتفـوق المقطـع الرابع بذلك، إذ تتجاوز أعداد أسطره مقطعين مجتمعين من مقـاطع القـصيدة الأخر، وتنتظم فيها القوافي- حسب النظام الذي اعتمدناه في قصيدة أدونـيس- بالشكل الآتي:

المقطع الأول = أ أ ب

المقطع الثاني = ب ج ج د

المقطع الثالث = د هـ د هـ د و

المقطع الرابع = ز و ح ز ط ح ز د ط ط ي ي د د

إذ يتكون المقطع الأول من القافية "أ" المؤلفة من (الصور- القمر) ومـن الجزء الأول من القافية "ب" (البعيدة) التي لا تتحقق إلا بورود تقفيتهـا الثانيـة (القصيدة) في بداية المقطع الثاني. كما يتكون المقطع الثاني مـن القافيـة "ج" المؤلفة من (الذاكرة- الباخرة) ومن الجزء الأول من القافية "د" (العسلية) التي لا تتحقق كذلك إلا في بداية المقطع الثالث "شظية" وتتكرر في (هدية-خشبية). ويتكون المقطع الثالث أيضاً من القافية "هـ" المؤلفة من (اليـسرى- أخـرى) والجزء الأول من القافية "و" (النائمة) التي لا تتحقق إلا في مطلع المقطع الرابع (القادمة).

في حين يتكون المقطع الرابع من أربع قواف جديدة هي على التوالي "ز" المؤلفة من "يأتي- يأتي- يأتي"، و "ح" المؤلفة من (الجنـود-الـشهود)، و "ط" المؤلفة من (أراه- أراه)، و "ي" المؤلفة من (شارع-الزوابع)، فضلاً عن تكرار قافية "د" في (خشبية-البشرية).

إذن ثمة تواصل إيقاعي بين مقطع وآخر، فكل مقطع ترتبط نهايته تقفويـاً بمطلع المقطع اللاحق له، وينسجم هذا الترابط مع واقـع القـصيدة الـدلالي، فالشخصية الرئيسة في القصيدة "عازف الجيتار المتجول" نموذج الثائر الحالم، يتمظهر في كل مقطع بمظهر خاص من مظاهره المكونة، ففي حين يظهر في المقطع الأول "رساماً"، يظهر في المقطع الثاني "شاعراً" وفي الثالث "جنـدياً"،

[1] *ديوان محمد درويش، المجلد ٢: ٨٧-٩٢.*

لتجتمع كلها في المقطع الرابع في "عازف الجيتار" حيث يختلط اللحن بالدم والإيقاع الموسيقي باللحم البشري.

إن تنوع القوافي وتلاحمها بهذا الشكل إنما يعبر عن تلون الصورة الشعرية وحيويتها وتحولاتها.

وفي حين تعتمد قصيدتا أدونيس ودرويش على تداخل القوافي بين المقاطع، كل قصيدة منهما على طريقتها الخاصة، فإن قصيدة مقطعية لسعدي يوسف بعنوان "حديث يومي" تعتمد على استقلالية القوافي في كل مقطع من مقاطعها الثلاثة:

حين قال "انتهينا ولم نبتدئ"،
سقطت في فراغ المعاني يداه
يومها، كنت منتظراً أن أراه
أن أرى العشب في صوته والجبل
أن أرى ما يراه
غير أنا انتهينا ولم نبتدئ
وامتهنا ولم نبتدئ
وتركنا بذاكرة العشب كل مراقي الجبل

*

هل تكون النهاية أن تشتري ورقاً
للسقوف التي تستر الخاتمة؟
هل تكون النهاية أن نحذق الكلمات
التي لا تغادر بسمتنا الدائمة؟
هل تكون النهاية فينا؟
هل تكون المراثي أغاني المهود التي ترتضينا؟

*

كم أقول: انتظرتك
ها أنتذا جئت ...
قلت انتهينا ولم نبتدئ

-حسناً. فلنغادر معاً ...
غير أني سأبحث في حانتي عنك،
أو عن سواك
في الليالي التي لا تراك
والليالي التي طعمها أول[1]

اعتمدت القصيدة على الفصل بين مقطع وآخر إشارة مكونة من نقطة واحدة "*" تتوسط المسافة بين كل مقطعين متلاحقين.

وتتوزع القوافي على المقاطع – حسب النظام الذي اعتمدناه في القصيدتين آنفتي الذكر على الشكل الآتي:

المقطع الأول = أ ب ب ج ب أ أ ج.

المقطع الثاني = د د هـ هـ.

المقطع الثالث = و و.

إذ تتنوع في المقطع الأول قواف هي قافية "أ" في (نبتدئ- نبتدئ- نبتدئ)، وقافية "ب" في (يداه- أراه- يراه)، وقافية "ج" في (الجبل- الجبل)، وواضح التكرار الذي جاءت عليه القافيتان الأولى والثالثة. وتتنوع في المقطع الثاني قافيتان، قافية "د" في (الخاتمة-الدائمة)، وقافية "هـ" في (فينا-ترتضينا). ويكتفي المقطع الثالث بقافية واحدة هي "و" في (سواك-تراك). وقد حققت المقاطع كما هو واضح استقلالية كاملة في قوافيها بسبب انعدام أي تداخل تقفوي بين المقاطع.

إن البنية الدلالية تحققت عبر ثلاث صور ترتبط بعضها ببعض بأفق دلالي واضح. فالمقطع الأول قدم الصورة الأولى المبنية على سقوط الحالة الشعرية قبل أن يبدأ زمنها (انتهينا ولم نبتدئ)، وقدم المقطع الثاني -بعد تدخل أسلوب الاستفهام- الصورة الثانية الساقطة في دائرة الخيبة والأسى وتوقع "النهاية" التي تتكرر في هذا المقطع أربع مرات إحداها بمظهر لغوي آخر "الخاتمة". أما المقطع الثالث فإنه يقدم الصورة الثالثة القائمة على تمثل مرارة التجربة واستيعابها والتآلف معها، يقلل من نسبة التوتر الذي بلغ أعلى حد له في المقطع الأول من القصيدة، وكلما زادت نسبة التوتر احتاجت القصيدة إلى غنائية أعلى

---

[1] *الأعمال الشعرية، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٨، بغداد: ١٦٠-١٦١.*

تستدعي ما ممكن من التقفيات، وهذا ما يفسر نزول نسبة التقفيات من المقطع الأول بانحسار مستوى التوتر فيها.

إن نمط "التقفية الحرة المقطعية" بوصفه أحد أنماط القافية المركبة "المنوعة" يمكن أن نعده البداية التشكيلية الأولى للتخلص من الموروث الشكلي للقصيدة العربية التقليدية "العمودية"، وقد استخدمه معظم الشعراء من الرواد والجيل الذي أعقبهم، وإذا كانت استخداماته الأولى فيها الكثير من السذاجة وانعدام التماسك النصي، فإنه بتطور الحركة قدم نماذج جيدة.

وعلى الرغم من استمرار هذا النمط لمرحلة زمنية معينة، إلا أن الشعراء المحدثين ما لبثوا أن تجاوزوه إلى نماذج أكثر حداثة وتطوراً. وقد مثلنا لثلاثة نماذج مختلفة في قيمتها الشعرية من عشرات بل مئات النماذج التي يعتمد نظام القافية فيها على هذا الأسلوب.

٢-٢-التقفية الحرة المتقاطعة:

يقدم هذا النوع من التقفية أسلوباً جديداً يقدم على أساس تحقيق نظام هندسي معين في توزيع القوافي، غير أن كل نظام ينتمي فقط إلى قصيدته ولا يفرض قوانين على قصيدة أخرى، ولا تتوزع القوافي داخل القصيدة توزيعاً عفوياً إنما يتحكم بها نظام خاص تتقاطع فيه القوافي تقاطعاً هندسياً منتظماً، وحتى هذا التقاطع الهندسي يختلف في نظمه بين قصيدة وأخرى، وانطلاقاً من طبيعة المناخ والتجربة التي تقدمها كل قصيدة.

وهذه الهندسة في رسم خطوط التقفية في القصيدة لا بد أنها تتجاوز حدود التخطيط الشكلي المجرد وتدخل في صميم تجربة القصيدة، لتكسب وظيفة دلالية تؤكد مشروعية النظام وتعزز حيويته وضرورته.

ويكاد يقف الرواد الثلاثة السياب والبياتي ونازك الملائكة في مقدمة شعراء المدرسة الحديثة في مدى احتفائهم بهذا النوع من التقفية، وتعد نازك بالذات أكثر الثلاثة تجريباً لهذا النوع إذ جاء الكثير من قصائدها -لا سيما في المرحلة التي بدأت تنظر فيها لأهمية القافية-. وسنمثل بقصائد لهؤلاء الثلاثة استخدمت هذه التقفية بنظم مختلفة.

ففي قصيدة "متى نلتقي" للسياب يتحرك نظام التقفية على ثماني مجموعات بثلاثة أشكال:

ألا يأكل الرعب منا الضلوع
إذا ما نظرنا على ظل تينة،
فلاحت لنا، من ظلام، قلوع
تهدهدها غمغمات حزينة؟
ألا يأكل الرعب منا الضلوع؟
ألا تتحجر منا العيون
إذا لاح في الليل ظل البيوت
هزيلاً كما ينسج العنكبوت
ألا تتحجر منا العيون
ويلمع فيها بريق الجنون؟
وبالأمس كنا يذيب العناق
دماً في دم
كنور ونار، سنا واحتراق
يجولان في منزل مظلم
ولكن ما بيننا كان بحراً
تغنيك أمواجه العاتية:

"سنرعاك من قلعة شد منها حديد وصخر
فما الحب هدم لجدرانك العاليه".
ولكن ما بيننا كان بحر
وصحراء تنشج فيها النجوم
ولا نلتقي في دجى أو صباح
تموت على رملها عاصفات الرياح
وتأكل عين الدليل التخوم
وصحراء تنشج فيها النجوم

وطارت بي الريح عبر البحار
إلى الليل والثلج والمجهل
فصرنا إلى واقع لا نحار
بالغازه فاسألي:
-وطارت بي الريح عبر البحار-
"أما من لقاء لنا في الزمان؟"
بلى.. حينما تفهمين اللقاء
فيأوي إلى اللوحة المغرقان
يشدانها، يرفعان الدعاء:
"ألا بخفايا إله السماء!"
ألا يأكل الرعب منا الضلوع
إذا ما نظرنا إلى ظل تينة
فلاحت لنا، من ظلام، قلوع
تهدهدها غمغمات حزينة؟
ألا يأكل الرعب منا الضلوع؟[1]

يتحرك نظام التقفية وفقاً للتقسيم الآتي -وحسب تسلسل القوافي في القصيدة مع الترميز لها بالحروف الهجائية-:

المجموعة الأولى = أ ب أ ب أ	←	شكل رقم (١)
المجموعة الثانية = ج د د ج ج	←	شكل رقم (٢)
المجموعة الثالثة = هـ و هـ و	←	شكل رقم (٣)
المجموعة الرابعة = ز ح ز ح ز	←	شكل رقم (١)
المجموعة الخامسة = ط ي ي ط ط	←	شكل رقم (٢)
المجموعة السادسة = ك م ك م ك	←	شكل رقم (١)
المجموعة السابعة = ن س ن س س	←	شكل رقم (٢) معدل
المجموعة الثامنة = أ ب أ ب أ	←	شكل رقم (١) مكرر

فالمجموعة الأولى التي تمثل الشكل الأول تتألف من قافيتين، الأولـــى "أ"

[1] *ديوان بدر شاكر السياب: ٦٨٢-٦٨٤.*

وتتكون من (الضلوع– قلوع–الضلوع) والثانية "ب" وتتكون من (تينة– حزينة)، وتتوالى هذه التقفيات الخمس توالياً منتظماً (أ ب أ ب أ).

ويتحقق الشيء نفسه في المجموعة الرابعة (بحر "ز" – العاتية "ح" –صخر "ز" – العالية "ح" – بحر "ز"). وفي المجموعة السادسة أيضاً (البحار "ك"– المجهل "م"– لا نحار "ك" –فاسألي "م" –البحار "ك"). وتكرر المجموعة الأولى نفسها في المجموعة الثامنة (الضلوع "أ"– تينة "ب" – قلوع "أ"– حزينة "ب" – الضلوع "أ"). ويمكن ملاحظة أن التقفية التي تبدأ بها كل مجموعة من مجموعات شكل رقم "١" تنتهي بها، إذ تبدأ المجموعة الأولى المكررة في الثامنة بـ "الضلوع" وتنتهي بها، كما تبدأ المجموعة الرابعة بـ "بحر" وتنتهي بها، وتبدأ المجموعة السادسة بـ "البحار" وتنتهي بها، مما يؤكد الاستقلالية التقفوية للشكل.

أما الشكل الثاني الذي تمثله المجموعة الثانية فيتألف أيضاً من قافيتين أساسيتين، الأولى "ج" وتتألف من (العيون– العيون– الجنون)، والثانية "د" وتتألف من (البيوت– العنكبوت)، وتتوالى هذه التقفيات توالياً شبه منتظم "ج د د ج ج"، ويتكرر الشكل نفسه في المجموعة الخامسة (النجوم "ط" –صباح "ي" – الرياح "ي" –التخوم "ط" – النجوم "ط"). كما يتكرر في المجموعة السابعة بتعديل بسيط في ترتيب التقفيات وعلى النحو الآتي (الزمان "ن" – اللقاء "س" المفرقان "ن"– الدعاء "س" – السماء "س").

وتبقى مجموعة واحدة هي المجموعة الثالثة التي تمثل الشكل رقم "٣" وتتوالى فيها القافيتان المكونتان لها توالياً منتظماً أشبه بالشكل رقم ("١" العناق "هـ" – دم "و"– احتراق "هـ" – مظلم "و").

إن هذا التنظيم والهندسة التقفوية التي تتقاطع فيها القوافي تقاطعاً منتظماً لا يمكن أن يأتي عفو الخاطر، بل يجيء عن وعي وتخطيط وحرفة، غير أن استقراء فنياً فاحصاً لهذه القصيدة يستنتج الكثافة الإيقاعية التي تولدها القوافي المنوعة المتراكمة، إذ لا يكاد يخلو سطر واحد من أسطر القصيدة من تقفية معينة مما ينعكس سلبياً على شعرية القصيدة وتوازن نظمها الداخلية، إذ أن الإيقاع الخارجي على مقومات النص الأخرى من شأنه أن يحدث خللاً في الموازنة بين البنية الصوتية في القصيدة والبنية الدلالية، إذ يبدو الاحتفاء بتنظيم التقفية وهندستها متفوقاً فيها على أي شيء آخر.

أما النظام التقفوي الذي استخدمه البياتي في قصيدة "ولكن الأرض تدور"

فقد اختلف من حيث البنية التركيبية عن نظام قصيدة السياب، بالرغم من أنـــه تحرك على ثماني مجموعات تتوزع على ثلاثة أشكال أيضاً:

إذا أردتم سادتي، فالأرض لا تدور
ولا يغطي نصفها الديجور
ولا تضم هذه القبور
إلا الدمى ولعب الأطفال والزهور
وكل ما كان وما يكون
مقدر مكتوب
فأنتم الأسياد
ونحن في بلاطكم طنافس وخدم نسوس في
الحظائر الجياد
ونحن في الحرب لكم أجناد
نموت– من أجل عيون قطط الأمير
ولمعان ذهب اللصوص والتجار– في خنادق الهجير
ونحن في جنازة الغروب
شعب فقير جائع مغلوب
استباحه المغول
إذا أردتم، سادتي، أقول
ما قاله الشاعر للسلطان
عبر عصور القهر والهوان
فنحن بركان بلا دخان
وثورة ليس لها أوان
إذا أردتم، سادتي فلتسكتوا الشاعر ولتحطموا القيثار
ولتوقفوا الأنهار
فعصركم مضى إلى الأبد
ولم تعودوا غير أشباح بلا قبور
والأرض رغم حقدكم، تدور

والنور غطى نصفها الديجور[1]

يأتي تحرك النظام التقفوي هنا على الشكل الآتي:

المجموعة الأولى	= أ أ أ أ	←	شكل رقم (١)
المجموعة الثانية	= ب ب ب	←	شكل رقم (٢)
المجموعة الثالثة	= ج ج	←	شكل رقم (٣)
المجموعة الرابعة	= د د	←	شكل رقم (٣)
المجموعة الخامسة	= هـ هـ	←	شكل رقم (٣)
المجموعة السادسة	= و و و و	←	شكل رقم (١)
المجموعة السابعة	= ز ز	←	شكل رقم (٣)
المجموعة الثامنة	= أ أ أ	←	شكل رقم (٢)

فالمجموعة الأولى التي تضم القافية "أ" وتمثل الشكل رقم "١" وتقفياتها (تدور- الديجور- القبور- الزهور) تناظر المجموعة السادسة التي تضم القافية "و" ضمن الشكل نفسه وتقفياتها (السلطان- الهوان- دخان- أوان).

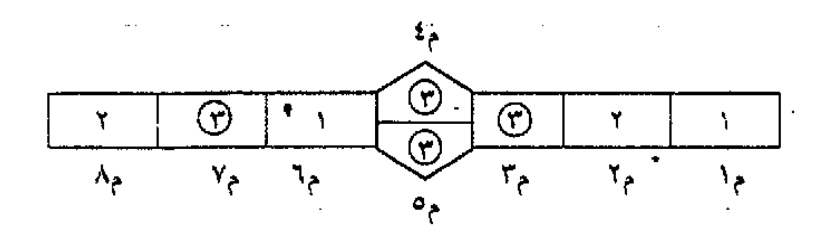
أما المجموعة الثانية التي تضم القافية "ب" وتمثل الشكل رقم "٢" وتقفياتها (الأسياد- الجياد- أجناد) فإنها تناظر المجموعة الثامنة التي تضم القافية "أ" - من حيث عدد التقفيات-وتقفياتها (قبور- تدور- المهجور).

وتضم المجموعة الثالثة القافية "ج" وتمثل الشكل "٣" وتقفياتها (الأمير- الهجير)، وتناظر المجموعة الرابعة التي تضم القافية "د" وتقفياتها (الغروب- مغلوب)، كما تناظر المجموعة الخامسة التي تضم القافية "هـ" وتقفياتها (المغول- أقول)، وتناظر أيضاً المجموعة السابعة التي تضم القافية "ز" وتقفياتها (القيثار-الأنهار).

يلاحظ أولاً أن المجموعات جميعاً اعتمدت على استقلالية التقفيات بخلاف قصيدة السياب التي قامت على التداخل، كما أن المجموعات توازنت في هيكل القصيدة، إذ إن المجموعات الثلاث الأول توازي المجموعات الثلاث الأخيرة في تنوع أشكالها وتفصل بينها المجموعتان الرابعة والخامسة المنتميتان إلى شكل رقم "٣" وعلى النحو الآتي:

---

[1] *ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد٢: ١٨١-١٨٢.*



وقد تكرر الشكل رقم (٣) أربع مرات في مقابل مرتين لكـــل مـــن (١) و (٢) كي تقترب الموازنة العددية أكثر من التماثل والتوافق.

ولا تختلف هذه القصيدة عن قصيدة السياب في مـــدى احتفائهـــا بالقافيـــة وإيرادها في معظم السطور وهندستها غاية في الانتظام والموازنة، مما يحدث شيئاً من الإرباك الذي ينحو في القصيدة أساساً منحى تبسيطياً مباشراً لا يتوافق مع تركيبة القافية وتنوعها.

غير أن قصيدة نازك الملائكة الموسومة "لحن النسيان" تعد الأكثر انتظاماً وهندسة بالنسبة إلى قصيدتي السياب والبياتي، إذ اعتمدت نظاماً هندسياً صارماً في مقاطع القصيدة التسعة:

لم يا حياة

تذوي عذوبتك الطرية في الشفاه؟

لم، وارتطام الكأس بالفم لم يزل

في السمع همس من صداه؟

***

ولم الملل

يبقى يعشش في الكؤوس مع الأمل

ويعيش حتى في مرور يدي حلم

فوق المباسم والمقل؟

***

ولم الألم

يبقى رحيقي المذاق، أعز حتى من نغم؟

ولم الكواكب حين تغرق في الأفق
تفتر جذلى للعدم

*****

ولم الفرق
يحيا على بعض الجباه مع الأرق
وتنام آلاف العيون إلى الصباح
دون انفعال أو قلق؟

*****

ولم الرياح
لم تدر حتى الآن أن لنا جراح؟
لم تدر كم حملته من ملح البحار
لجراحنا هي والنواح؟

*****

ولم النهار
ينسى بأن مدامعاً حرى غرار
تأبى التألق في الجفون المثخنة
وتود لو هبط الستار؟

*****

والأزمنة
كم ذكريات كم فواجع محزنة
ضمت صفائحها وكم رقد التراب
فوق الخدود اللينة

*****

ولم الغياب
يفتن في رمش الجمال على هضاب
بعدت، على كل الوجوه الغامضات

خلف المرامي والشعاب؟

***

والأغنيات

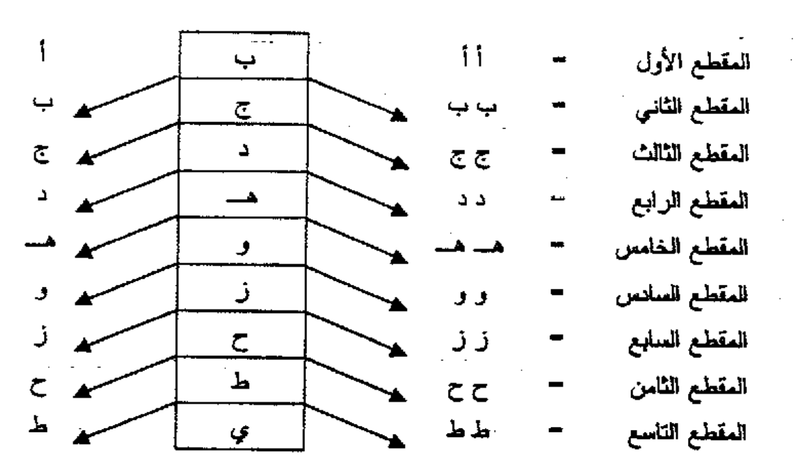
أواه لو كانت تعيش مع الحياة

وتظل نابضة وإن نسي الغرام

ولحونه المتنهدات[1]

يمكن تحليل تقفيات هذه المقاطع باستخدام أسلوب الترميز بالحروف الهجائية على الشكل الآتي:

[1] *ديوان نازك الملائكة، المجلد ٢: ٣٤٠-٣٤٣.*



إذ اعتمد كل مقطع على قافيتين، تتوزع الأولى على السطور الأول والثاني والثالث، كما في المقطع الأول (حياة "أ"- الشفاه "أ" - يزل "ب"- صداه "أ").

ثم تنتقل التقفية الثالثة (يزل "ب") لتكون القافية الرئيسة في المقطع الثاني، وتتكرر في السطور الأول والثاني والرابع (الملل-الأمل- المقل)، وتدخل قافية جديدة في السطر الثالث (حلم "ج" التي تنتقل هي الأخرى لتكون القافية الرئيسة في المقطع الثالث وتتكرر في السطور الأول والثاني والرابع (الألم- نغم- العدم).

وتدخل قافية جديدة في السطر الثالث (الأفق "د") التي تنتقل بدورها إلى المقطع الرابع لتكون القافية الرئيسة فيه، وهكذا دواليك حتى المقطع التاسع.

إن الدقة الهندسية الكبيرة التي اتسم بها نظام القافية في هذه القصيدة تعد نموذجاً متميزاً للتقفية الحرة المتقاطعة، إذ اعتمدت هنا نظاماً تقاطعياً هرمياً يبنى فيه كل مقطع "تقفوياً" على تقفية سابقة منفردة تتحول عنده إلى قافية أساسية. إلا أن حظ هذه الهندسة "التقفوية" المتميزة من الحضور الدلالي في القصيدة يبدو ضعيفاً، وذلك لأن هذا الاهتمام الكبير في تحقيق نظام خاص لقوافي القصيدة يدفعها إلى افتعال بعض القوافي وقسر المقاطع الشعرية على تقبلها، مما ينعكس سلبياً على مستويات الدلالة فيها.

وبهذا فإن نمط التقفية الحرة المتقاطعة يقوم على تنويع القوافي بأشكال منتظمة مختلفة، لكنه لا يستطيع تركيب بنية دلالية تتقدم في القصيدة بموازاة هندسة القوافي وانتظامها مما يقلل من فرص نجاح القصيدة وديمومتها.

٢-٣-التقفية الحرة المتغيرة:

تعد هذه التقفية الأكثر حرية بين أنواع القافية المركبة "المنوعة" لأنها تقوم على أية قاعدة محددة في توزيع القوافي، فلكل قصيدة نظامها التقفوي الخاص، إذ "يقوم فيها الشاعر باستخدام الكثير من القوافي في القصيدة الواحدة دونما انتظام محدد في استخدامها. وقد تتشابك القوافي وتتداخل في القافية المتغيرة بحيث يستعمل الشاعر القافية ويتركها وقد يعود إليها بعد أن يستخدم قافية أخرى وهكذا دونما انتظام في استعمالها"[١] . وهذا التوزيع العفوي للقوافي "يضفي على القصيدة جواً موسيقياً داخلياً وهذا الجو الموسيقي غالباً ما يكون خافتاً هادئاً، أي ليس مجهوراً وواضحاً كما يحدث في ورود القوافي بالطريقة التقليدية"[٢].

وبالقدر الذي يمنحه هذا الاستخدام التقفوي للشاعر من حرية في توزيع القوافي على مساحة القصيدة دون إلزامه بنظام محدد، فإنه في الوقت عينه يفرض عليه مهمة تحقيق التوافق والانسجام والانتظام الموسيقي داخل كيان القصيدة، وهذه مهمة ليست سهلة مع غياب ضابط موسيقي خارجي كان يسمح للشاعر دائماً بالالتجاء إليه لتحقيق ذلك الانسجام المطلوب.

وعلى الرغم من أن هذه التقفية التي تتنوع تنوعاً كبيراً في القصيدة الواحدة، تنتقل بالقصيدة -على مستوى البناء- إلى مرحلة أكثر تعقيداً من النوعين السابقين، إلا أن الشعراء المحدثين الباحثين عن كل ما يجعل القصيدة تتقدم إلى مرحلة أكثر تطوراً، يمعنون في تكريس هذا النمط البنائي لا بل يتفننون في استخدامه، لذلك كان النوع الأكثر "دوراناً في الشعر الحر"[٣].

إن هذا التغيير الحر الذي تتميز به هذه التقفية يمنح الشاعر قدرة أكبر على استثمار الوظيفة الدلالية للقافية بنحو أفضل مما تمنحه الأنواع الأخرى، لأنه غير مضطر لاستخدام تقفية معينة ما لم تؤد وظيفة دلالية زائداً وظيفتها الإيقاعية.

تقدم قصيدة خليل حاوي "حب وجلجلة" هذا النمط التقفوي، إذ تتوزع

---

(١) *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة*: ٢٥٣.

(٢) د. محسن أطيمش، *دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢، بغداد: ٣٤٠.*

(٣) *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة*: ٢٥٣.

القوافي فيها توزيعاً حراً غير منتظم وغير خاضع لقاعدة واضحة، وفي الوقت نفسه تتنوع تنوعاً كبيراً، فضلاً عن شدة زخمها حيث تحقق حضوراً في أكثـر أسطر القصيدة:

وأنا في وحشة المنفى
مع الداء الذي ينثر لحمي
ومع الصمت وإيقاع السعال
أنفض النوم لعلي أتقي
الكابوس والجن التي تحتل جسمي
وإذا الليل على صدري جلاميد،
جدار الليل في وجهي
وفي قلبي دخان واشتعال
آه ربي صوتهم يصرخ في قبري:
تعال!!
كيف لا أنفض عن صدري الجلاميد
الجلاميد الثقال
كيف لا أصرع أوجاعي وموتي
كيف لا أضرع في ذل وصمت:
"ردني، ربي، إلى أرضي"
"أعدني للحياة"
وليكن ما كان، ما عانيت منها
محنة الصلب وأعياد الطغاة.
غير أني سوف ألقى كل من أحببت
من لولاهم ما كان لي
بعث، حنين، وتمني
بي حنين موجع، نار تدوي
في جليد القبر، في العرق الموات،

بي حنين لعبير الأرض،
للعصفور عند الصبح، للنبع المغني
لشباب وصبايا
من كنوز الشمس، من ثلج الجبال
لصغار ينثرون المرج
من زهو خطاهم والظلال
في بيوت نسيت أن وراء
السور مرجا وظلال.
أنتم أنتن يا نسل اله
دمه ينبت نيسان التلال
أنتم أنتن في عمري
مصابيح، مروج، وكفاه
وأنا في حبكم، في حبكن
-وندى الزنبق في تلك الجباه-
أتحدى محنة الصلب
أعاني الموت في حب الحياة(١)

إن أول قافية ترد في القصيدة هي (لحمي- جسمي) ونرمز لها بالرمز "أ"، تقف عند هذا الحد ولا تتكرر مطلقاً حتى نهاية القصيدة، تعقبها القافية الثانية التي نرمز لها بالرمز "ب" بعد القافية الأولى (السعال- اشتعال- تعال- الثقال)، ثم ما تلبث أن تغيب لتظهر بعد ورود ثلاثة أنواع من القوافي المتتالية بالتقفيات (الجبال- الظلال- ظلال- التلال).

أما القوافي الثلاث المتتالية التي تأتي بين مجموعتي تقفيات "ب" فهي (موتي- صمت) ورمزها "جـ"، و (الحياة – الطغاة) ورمزها "د" و (لي- تمني- تدوي) ورمزها "هـ".

تتكرر بعد ذلك تقفية من "د" (الموات) تعقبها من "هـ" (المغني)، لتنتهي القصيدة بقافية أخيرة جديدة (كفاه- الجباه- الحياه) ورمزها "و".

---

(١) *ديوان خليل حاوي، دار العودة، ١٩٧٢، بيروت: ١٠١-١٠٥.*

إن تحلل القصيدة من أي التزام يقضي بإخضاع القوافي فيها إلى نظام خاص أعطاها حرية أكبر في تنمية البنية الدلالية من تلك التي كانت تتحرك بها القصيدة في ظل نمط التقفية الحرة المتقاطعة، إلا أن كثافة التقفيات هنا حالت دون تحقيق نتائج باهرة على هذا المستوى، إذ سيطرت الإيقاعات الخارجية على عالم القصيدة وهيمنت على حيويتها وتغلب الجانب الصوتي على ما عداه بالرغم من وضوح وتألق الأزمة الإنسانية الحضارية التي تعيشها الحال الشعرية وقوة وسيطرة إرادة المبادئ والخير والجمال.

وتتوزع تقفيات قصيدة "زهور" لأمل دنقل توزيعاً عفوياً لا يخضع لقاعدة واضحة:

وسلال من الورد
ألمحها بين إغفاءة وإفاقة
وعلى كل باقة
اسم حاملها في بطاقة
تتحدث لي الزهرات الجميلة
أن أعينها اتسعت -دهشة-
لحظة القطف،
لحظة القصف،
لحظة إعدامها في الخميلة
تتحدث لي...
إنها سقطت من على عرشها في البساتين
ثم أفاقت على عرضها في زجاج الدكاكين، أو بين أيدي المنادين
حتى اشترتها اليد المتفضلة العابرة
تتحدث لي...
كيف جاءت إلي...
(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)
كي تتمنى لي العمر!

وهي تجود بأنفاسها الآخرة!!
كل باقة ...
بين إغماءة وإفاقة
تتنفس مثلي -بالكاد- ثانية ... ثانية
وعلى صدرها حملت -راضية
اسم قاتلها في بطاقة![1]

إذ تتكرر القافية "أ" ثلاث مرات (إفاقة- باقة- بطاقة) تعقبها تقفية "ب" مرة واحدة (الجميلة)، ثم القافية "جـ" مرتين (القطف- القصف)، تتكرر بعدها تقفية "ب" مرة أخرى (الخميلة)، ثم القافية "د" ثلاث مرات (البساتين- الدكاكين- المنادين) -إحداها داخلية-، تعقبها تقفية "هـ" مرة واحدة (العابرة)، ثم القافية "و" مرتين (الخضر- العمر) لتعود تقفية "هـ" (الآخرة) ثم تتكرر القافية "أ" مرتين (باقة – إفاقة)، لتدخل قافية جديدة "ز" لمرتين أيضاً (ثانية- راضية)، ثم تختتم القصيدة بتقفية "أ" (بطاقة).

إن تسع عشرة تقفية منوعة في قصيدة قصيرة نسبياً يعد أمراً مبالغاً فيه بعض الشيء، إذ يقترب النظام في الهيكلية العامة من التقفية السطرية التي تمثل المرحلة الأولى من مراحل انتقال القصيدة الحديثة في سلم التطور، إلا أن هذه القصيدة بالذات، وبالرغم من ارتكابها خطأ لغوياً بسيطاً من أجل التقفية- - وهو وصف جمع المؤنث السالم "الزهرات" بصفة تستخدم للمفرد "الجميلة- لكي تتوازن تقفوياً مع "الخميلة"، في الوقت الذي كان يجب أن يكون الوصف جمعاً أيضاً "الجميلات"، أقول بالرغم من ذلك فإن القصيدة استطاعت أن تنجح في توطين تقفياتها في جسد النص بما يتلاءم مع واقعه الدلالي، إذ استطاع الشاعر أن يحقق توافقاً معبراً بين تجربته الحيوية في مصارعة الموت وبين الزهور التي مرت بتجربته نفسها وقطعت شوطاً كبيراً نحو الموت، وحاول إيجاد موازنات كثيرة بين التجربتين، أسهمت التقفيات المنوعة كثيراً في إحداث تماسك نصي في تركيب القصيدة.

وتعتمد قصيدة معين بسيسو "الطاحونة" على قافيتين أساسيتين تتوزعان أيضاً توزيعاً غير منتظم على مساحة النص:

دجاجة تبيض في جمجمة

---

[1] *الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٧٠-٣٧١.*

وامرأة ذابلة،
في آنية محطمة
خلف المتاريس، يذبح الجياع
كل ليلة،
نجمة،
وطفلة، تلقي بعرائس الطين
إلى الكبش،
الذي شد إلى السلسلة
طائر يطلق الرصاص،
على الحوصلة ...
انفجرت سنبلة[1].

تبدأ القصيدة بالقافية "أ" وتقفيتها (جمجمة- محطمة)، تفصل بينهما أولى تقفيات "ب" (ذابلة) التي تتوالى في نهاية القصيدة (السلسلة- الحوصلة- سنبلة). القصيدة مبنية بناء شخصانياً إذ تتألف من خمس شخصيات شعرية فاعلة، شخصية جاءت بصيغة جمعية "جياع"، وشخصيتان بصيغة مفردة "امرأة-طفلة"، وشخصيتان بصيغة غير بشرية "دجاجة- طائر"، وكل شخصية من هذه الشخصيات تؤدي دوراً فعلياً خاصاً ومن مجموع هذه الأفعال يتركب هيكل القصيدة.

والأفعال الشعرية المؤثرة (تبيض- يذبح- تلقي- يطلق- انفجرت) تمثل دورة كاملة من الأداء ترتبط دلالياً بعنوان القصيدة "الطاحونة"، وهذا الدوران في الأداء الفعلي يسمح بتنامي البنية الدلالية في انسجام تام مع البنية التقفوية الحرة غير القائمة على نظام محدد، إذ إن تقفيات القصيدة جاءت وليدة تطور الدلالة، فقد انتهت القافية "أ" بهاء مهتوتة مسبوقة بصوت "الميم" المفتوح، كما انتهت القافية "ب" بهاء مهتوتة أيضاً مسبوقة بصوت "اللام" المفتوح، وهي جميعاً انتهاءات مقفلة تنسجم مع دائرية الدورة الدلالية وداخلية حلقاتها المكونة.

٣-التقفية المرسلة "الداخلية":

تتمثل هذه التقفية في تحرر القصيدة من أي التزام يقضي باعتماد قافية

---

[1] *الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط٢، ١٩٨١، بيروت، ٤٣١-٤٣٢.*

خارجية من أي نوع كان، ولا يقوم الإطار الموسيقي للقصيدة على أساس تقفوي مكرس، إنما يقدم نموذجاً من التقفية الداخلية التي تأتي عرضاً وتحقق في مجيئها العرضي قيماً إيقاعية جديدة غير مألوفة تتفاوت أهميتها الإبداعية والفنية بتفاوت إمكانيات الشعراء وعمق تجاربهم لأن "إرسال القوافي يحتاج إلى إمكانيات شاعرية تحقق تعويضاً عن فقدان هذا العنصر الموسيقي الهام في القصيدة. ولعل إحساس بعض الشعراء- بأن الجرس الموسيقي الذي تحققه القافية بتكرارها يقف حجر عثرة أمام انسياب الإيقاع الداخلي الذي يتحقق باسترسال المعنى- هذا الإحساس هو الذي حدا بهم لإرسال قوافيهم، وذلك لأنه لا يمكن فصل الجرس الموسيقي عن المعنى"[١]. أي أن التقفية المرسلة تهدف إلى إقران الوظيفة الدلالية بالوظيفة الإيقاعية في سبيل خلق نموذج شعري تعمل أدواته الفاعلة في اتجاه واحد، فالبحث عن تقفية داخلية يعد "استمراراً لبناء وحدة سميكة للنص الشعري، أو تجذير لإيقاع داخلي يساهم في تأسيس عروض القصيدة بدل عروض الشعر"[٢]، بوصف أن القصيدة عالم حيوي قائم بذاته له قوانينه وخصائصه الذاتية التي قد تنطبق عليه دون أن تنطبق على غيره، ومن أهم هذه القوانين الخاصة هو المناخ الموسيقي الذي يهيمن على فضاء القصيدة ويقرر جزءاً مهماً من مصيرها الإبداعي.

فالتقفية الداخلية التي أصبحت في الشعر الحديث "ظاهرة شائعة ومؤثرة"[٣]، تختلف في تقنياتها ووظائفها عن أنماط التقفية الخارجية التي عالجناها فيما سبق، وتعد من أكثر مراحل التقفية تطوراً عن طريق توفير كامل الحرية للشاعر في إبداع قصيدة حديثة من دون قيود وشروط مسبقة وإرسال القافية بهذه الطريقة تجعل منها أكثر غنى وفعالية وفائدة لعالم القصيدة.

إن هذه المرحلة المتطورة من التقفية تكتسب أهميتها الخاصة من كونها لا تظهر في القصيدة بصورة منتظمة مهندسة قصدية، إنما تظهر بوصفها منتجاً داخلياً يتمخض عن واقع القصيدة الدلالي والتشكيلي.

---

[١] *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: ٢٥٧.*

[٢] *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: ٧٦، وانظر: تقديم خالدة سعيد لديوان أدونيس كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، المكتبة العصرية، ط١، ١٩٦٥، بيروت، على ظهر الغلاف.*

[٣] *ج. س. فريزر، الوزن والقافية والشعر الحر، ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (٨)، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠، بغداد: ٨٧.*

ولعل من أفضل التقنيات التي تسمح بولادة هذا النوع من التقفية هي تقنية التدوير التي تكاد تغيب فيها التقفية الخارجية غياباً كاملاً لا سيما إذا كان التدوير كلياً.

ففي قصيدة "توقيع" للشاعر حسب الشيخ جعفر تأخذ التقفية الداخلية أشكالاً عدة، وتنتشر على كامل مساحة القصيدة:

أمام العيادات أبصرها كل يوم، مكومة تحتضن

ابنتها، ترمق العابرات الأنيقات، يخفق

منزلها المتهالك في قرية من دخان وقش:

تعد لنا الشاي، يأتي لنا زوجها بالبريد

السياسي من عتمة النخل، في آخر الليل

نترك في بيته بعض أسرارنا، أو نناقش

مسألة الريف، مرتعشين من البرد حول

السراج الهزيل، الطيور المهاجرة المستريبة

تطلق صيحاتها، والعيادات تغلق أبوابها

والملاهي الوضيئة تكشف عن عريها المتلطخ

في أي جرف تعثر منكفئاً، نازفاً، أدركته

الرصاصة في الكتف

ما قال شيئاً

إلى آخر الليل ينزف في مخفر حجري

ولف عليه الحصير المدمى

ويبقى البريد السياسي منتظراً في الجذور

الخبيثة في عتمة النخل، ينفتح المنزل المتهالك

في الغبرة الدموية منكفئاً، فارغاً، أدركتها

القوانين، يا أيها الماء خذني إلى الجرف

أحفر في صخرة وجهه، أو أعلق
في النخل أوراقه لافتات، تعانق فيها
الجذور الذرى الشجرية، واللهب الأزلي
السراج الهزيل، العيادات تفتح أبوابها
والرميلة تحتضن النخل حيث ابتدأنا
نلامس نبض البريد السياسي، يا أيها
الماء خذني إلى الجرف أنشر موج القميص
الذي اخترقته الرصاصة، أدرك ناقلة
تعبر الشط في وجهها الطلق
أكتب اسماً
طوته الملفات في مخفر حجري
ولف عليه الحصير المدمى
ويخبوا اسمها في العرائض، ملتفة بالعباءة
أبصرها، كل يوم، أمام الدوائر تحتضن
ابنتها، ترمق العابرات الأنيقات، ينهرها
عبر قهوته والدخان المدير الزراعي، يا
أيها الماء خذني إلى الجرف أحفر في عتمة
النخل، منتزعاً صحفاً ينبت العشب فيها
أعلقها راية، يلتقي المنزل المتهالك في
خفقها والرميلة، يكشف المخفر الحجري
عن الأفق، يا أيها الماء خذني إلى الجرف
أحفر في الصخر وجهاً، أمام العيادات
أبصره، كل يوم، مذلاً، تمر به العابرات

الأنيقات، أحفر شيئاً عن النخل حيث ابتدأنا
نلامس نبض الجريدة.[1]

ثمة تقفية أساسية ترتبط بين أجزاء القصيدة وتسهم في تماسكها النصي تبدأ مع بداية القصيدة ولا تنتهي إلا بها، ويمكن رصدها ومتابعتها كمياً، بالشكل الآتي (العيادات – العابرات– الأنيقات– العيادات– لافتات– العيادات– العابرات–ا لأنيقات– العيادات–العابرات– الأنيقات)، إذ تتكرر "العيادات" أربع مرات و "العابرات" ثلاث و "الأنيقات" ثلاث أيضاً، في حين لا تأتي "لافتات" "سوى مرة واحدة.

تبدأ القصيدة بالتقفيات الثلاث (العيادات– العابرات– الأنيقات) وتنتهي بها أيضاً، وتتوزع كذلك على أجزاء القصيدة الأخرى.

وتمثل "العيادات" مرتكزاً مكانياً من مرتكزات القصيدة، إذ أنها تشكل دلالياً صورة من صور الإحباط والانكسار والتراجع الإنساني. هذه الصورة هي الطرف الأول من معادلة القصيدة القائمة على صراع داخلي بين ضدين، وتمثل "العابرات – الأنيقات" الطرف الثاني من هذه المعادلة بوصفها نموذجاً للضد الإنساني الذي يستوعبه المرتكز المكاني "العيادات".

هذه التقفية إذن وعلى الرغم مما تحققه من لمحات إيقاعية من خلال تكرار (علامة جمع المؤنث السالم) صوت "ألف" المد المفتوح المقترن بـ "التاء" الساكنة، فإنها تسهم بالدرجة الأساس في تأسيس البنية الدلالية التي تقوم عليها القصيدة في محور أساس من محاورها.

كما أن تنوين الفتح الذي يتكرر في القصيدة اثنتي عشرة مرة في الكلمات (منكفئاً– نازفاً– شيئاً– منتظراً–منكفئاً– فارغاً– اسماً– منتزعاً–صحفاً– راية– وجهاً–شيئاً) يولد شكلاً صوتياً أشبه بالتقفية الداخلية المقفلة بصوت النون الذي يحمل معه قدراً بسيطاً من الصدى، وهذا التردد المتولد عن صوت التنوين ينسجم مع السياق الدلالي الذي تولده في النص معظم هذه المفردات، مما يزيد من تراكمية صور الإحباط والتقوقع والانكسار.

وتظهر تقفيات داخلية أخرى في القصيدة مثل (الدموية– الشجرية) و (الوضيئة– الخبيئة) تعمل جميعاً على إنشاء بنية إيقاعية داخلية تتفاعل مع البنية

---

[1] *الأعمال الشعرية: ٢٧٥–٢٧٨.*

الدلالية، ترسل فيها القوافي إرسالاً لا يقوم على قصدية وتقرير مسبق، إنما تلد مع مراحل نمو التجربة وتنمو بنموها.

ومن النماذج الكثيرة الأخرى التي يمكن أن نرصد فيها استخداماً منوعاً وكثيفاً للتقفيات الداخلية قصيدة "الهيكل المهجور" للشاعر سامي مهدي، إذ تظهر فيها ست صور للتقفية الداخلية.

ازددنا واحداً؟ حسناً، فمن فينا الذين زدنا به عدداً، أنا، أم أنت، أم غيري وغيرك، يا لهذا البرد من كفن يلف الروح، كنا عشرة، والدب كان غريمنا المعهود يغرينا ويفلت من كمائننا، وكنا عشرة في زحمة الميناء، يحملنا الخريف إلى شتاء القطب، كنا عشرة في البحر، في مهوى الجبال البيض، والأسماء عندي عشرة، والزاد، حتى الزاد، والأحمال.. لم نزدد إذن إلا هنا في هذه الأصقاع، في هذا الجليد، فكيف زدنا؟ كيف.. والأصقاع نائية؟ وهذا البرد يقتل من يغامر وحده فيها، وهذا الثلج يطمر من يشذ؟! وحاولوا أن يحسبوا معه فزادوا واحداً، من أين؟ كانوا عشرة دبوا على سجادة بيضاء، كانوا عشرة في آخر الوديان.. لكنا شعرنا أنه معنا، متى؟ في أول الغابات لم نره، وقاتلنا ذئاباً عشرة فيها ولم نره، ولم نر أي شيء منه، لكنا رأينا ما يدل عليه في الغابات، في بقع الدماء على الجليد، وفي ذرى الأشجار، دع هذا لغيرك واحتكم معنا، ألسنا عشرة؟! كنا.. وزدنا واحداً، عجباً.. فمن تعني، أنا، أم أنت، أم غيري وغيرك، من ترى تعني؟! هو المتوحد المهجور، حين اشتدت الأمطار كان هنا، وحين نصبتم الفخ الأخير تعثرت قدماه، كان يقول شيئاً طيباً للريح، كان يقول شيئاً طيباً للثلج، لم نره، ولكنا رأينا ما يدل عليه، لا أثراً رأينا من خطاه ولا سمعنا وقعها، والبرد كان يغور في الأجساد،

والكلمات تسقط كالحجارة، حاولوا أن يحسبوا معنا فزادوا واحداً، عجباً، مراراً حاولوا أن يحسبوا معه فزادوا واحداً، هل عاد ثانية إذن؟ وعلام عاد وقد تولى عهده؟ بل كيف عاد وقد سمعنا إنه قد مات؟ كلا لم يمت، بل كان معتكفاً هنا في آخر الهيكل الوثني، ثمة كاهن يرعاه... ثمة هيكل ناء توارى فيه... حتى أن رآنا نقتفي الآثار خلف الدب، وما أدراك؟ لا أدري، ولكن هكذا ألهمت... نور فاض في الأعماق فيض الماء، كان الدب يهرب وهو يحسب أننا سنظل نتبعه، وحين ينالنا الإعياء نقصده هناك، وما فعلنا، ما فعلنا، الدب أفلت، بل أضعنا الدب، بل ضعنا، وضيعنا طريق الهيكل المهجور...[1].

تتقدم التقفية الأولى التي تنتهي مفرداتها جميعاً بـ "نا" الجماعة المكونة للصوت التقفوي الذي يتكرر في نهاياتها التي يمكن أن نرصدها كمياً بالشكل الآتي (زدنا- كنا- غريمنا- كمائننا- وكنا- يحملنا-كنا-زدنا- شعرنا- معنا- قاتلنا- لكنا- رأينا- معنا- كنا- زدنا- ولكنا- رأينا- رأينا- معنا- سمعنا- رآنا- إننا- ينالنا- فعلنا- فعلنا- أضعنا- ضعنا- ضيعنا)، فضلاً عن تكرار ظرف المكان "هنا" مرتين.

إن هذا الضغط المتواصل على تكرار الكلمات المسندة إلى ضمير الجماعة "نا"، سواء أكانت هذه الكلمات أسماء أم أفعالاً أم حروفاً من شأنه أن يحدث سلماً إيقاعياً واحداً من بداية القصيدة حتى نهايتها، ويعبر دلالياً عن انتماء التجربة الكلي إلى "المجموع"، إذ تغيب الشخصانية غياباً كلياً مما يعطي القصيدة تماسكاً موضوعياً خارج إطار الذاتية الصرف وهو ما يبرر ظهور غنائية داخلية في القصيدة وليست غنائية خارجية.

أما الصورة الثانية من التقفية الداخلية في القصيدة فهي الكلمات المنونة بالفتح، وهي تعطي صوتاً إيقاعياً واحداً مكوناً من "النون" المقفلة ذات التردد الثقيل والمسبوقة بصوت مد قصير مفتوح، ويمكن رصدها بالشكل الآتي

---

[1] *سعادة عوليس، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٧، بغداد: ١٩-٢٠.*

(واحداً- حسناً- عدداً- واحداً- ذئاباً- واحداً- عجباً- شيئاً- طيباً- شيئاً- طيباً- أثراً- واحداً- عجباً-مراراً- واحداً -ثانية- إذن- معتكفاً)، فضلاً عن تكرار العدد المنون "عشرة" سبع مرات. وفي الإطار نفسه تظهر صورة أخرى للتنوين المضموم في (نائية- عشرة).

إن صوت التنوين المتكرر في القصيدة بصورتيه المفتوحة والمضمومة يولد إحساساً محدداً بالفقد والضياع وإثارة نوازع الشك والبحث، إذ أن العمود الفقري الذي تنتظم فيه دلالات القصيدة هو البحث عن رقم جديد مضاف إلى الرقم الأساسي "عشرة"، هذا الرقم الذي يحسب دائماً على إنه مضاف إلى العشرة لكنه في الحساب الفعلي الميداني يغيب ويتلاشى ولا يعرف له أثر، مما يدلل على إنه رقم كاذب خادع قائم على الوهم ويرتبط دلالياً بعنوان القصيدة "الهيكل المهجور"، الذي يمتلك حضوراً مكانياً وتاريخياً لكنه حضور مزيف غير قادر على الفعل والمشاركة في الحدث.

ومن صور التقفية الداخلية التي تتماهى مع الصورة الأولى التي يظهر فيها صوت الجماعة "نا"، هي الصورة التي تقدم الصوت نفسه بصورة "واو الجماعة" من خلال الأفعال المسندة إليها (حاولوا- يحسبوا- زادوا- كانوا- حاولوا- يحسبوا- زادوا- حاولوا- يحسبوا- زادوا)، التي تؤدي الدور الإيقاعي والدلالي نفسه الذي أدته الصورة المشابهة الأولى على الرغم من أن المد الصوتي الذي تؤديه كل من التقفيتين يختلف في انحرافه عن الآخر.

وتظهر أيضاً صورة أخرى للتقفية الداخلية منها ما يسند في إيقاعه ودلالته على معامل الطبيعة مثل (الأشجار- الأمطار- الآثار)، ومنها ما يحقق توافقاً فعلياً في الأداء الدلالي (انتهكت- ضاعت).

وفضلاً عن كل هذه المظاهر الإيقاعية للتقفية الداخلية "المرسلة" في هذه القصيدة، فإن جملاً شعرية كاملة فيها تظهر بتدفق إيقاعي متلاحق يتحقق من خلال تراسل القوافي الداخلية وتعاقبها تعاقباً لا فاصلة فيه مثل (حاولوا أن يحسبوا معنا فزادوا واحداً، عجباً، مراراً حاولوا أن يحسبوا معه فزادوا واحداً، هل عاد ثانية إذن).

إن القافية المرسلة الداخلية إذن تنطوي على قيم تعبيرية وإيقاعية غنية، وهي إذا ما فحصت في قصيدتنا المعاصرة فحصاً دقيقاً وحللت على أساس من النظرة الكلية إلى عموم التجربة الشعرية في القصيدة، فإن نتائج باهرة يمكن أن تظهر لتعزز موقع الحداثة الشعرية العربية، على وفق أسس علمية متينة قائمة

على النظر والتأمل والتحليل والاستقراء الفني الدقيق، ومعاينة القصيدة بوصفها كتلة حيوية مستقلة لها قوانينها الخاصة.

القافية بين الضرورة والغياب:

اكتسبت القافية وعبر مسيرة طويلة للقصيدة العربية أهمية استثنائية في تشكيل البنية الأساس لهذه القصيدة، وبقيت طوال عصورها مهيمنة على الذائقة العربية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بهذا المنتج الشعري "المنمط"، إذ كان من الصعوبة البالغة بمكان على المتلقي – وحتى ظهور الثورة الشعرية نهاية الأربعينات– استلام رسالة شعرية لا تفرض فيها القافية حضوراً مهيمناً وسطوة بالغة التأثير. غير أن ثورة الحداثة في الشعر العربي أحدثت تحولاً خطيراً في بنية القصيدة العربية، وكانت القافية من أول وأبرز العناصر الشعرية التي تعرضت لتهديد واضح بفعل مبررات كثيرة حاول شعراء المدرسة الحديثة تقديمها في سبيل تجاوز سيطرة القافية على فعالياتهم الشعرية، وتحرير قصائدهم منها –حتى ولو كان تحريراً جزئياً.

وربما يكون رواد المدرسة الحديثة قد اختلفوا بعض الشيء في تقدير الضرورة التي تنطوي عليها القافية في قصائدهم انطلاقاً من خصوصية كل تجربة، ففي الوقت الذي أظهر فيه الكثير منهم مرونة كبيرة بصدد التعامل مع القافية فإن الشاعرة نازك الملائكة التي تعد المنظر الأول لحركة الشعر الحديث أبدت تحفظاً واضحاً على محاولة تغييب القافية وإهمال دورها، وذلك لأن الشعر الحر بالذات –في رأيها– "يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً.

وذلك لأنه يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع. إنَّ الطول الثابت للشعر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية، ويعطي القصيدة إيقاعاً شديد الوضوح بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التي تصوت في آخر كل شطر فلا يغفل عنها إنسان. وأما الشعر الحر فإنه ليس ثابت الطول وإنما تتغير أطوال أشطره تغيراً متصلاً، فمن ذي تفعيلة إلى ثان ذي ثلاث إلى ثالث ذي اثنتين وهكذا، وهذا التنوع في العدد، مهما قلنا فيه، يصير الإيقاع أقل وضوحاً ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه. ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر سواء أكانت موحدة أم منوعة يتكرر إلى درجة مناسبة، يعطي هذا الشعر

شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له"[١].

وعلى الرغم مما يقدمه هذا الفهم من تحليل صائب لإمكانيات القافية في رفد القصيدة الحرة بطاقات إيقاعية جديدة، ويمكن جمهور الشعر من تذوقه والاستجابة له بوصف أنه لا يهدد ذائقته ولا يصدمها كثيراً فإنه لا يعطي هذا الشعر الحر "شعرية أعلى" إلا في بنيته السطحية القائمة على الإيقاع، أما البنية العميقة المتأسسة على غنى الدلالة والتي تمثل جزءاً مهما من شعرية القصيدة فإنها لا تخضع ضرورة إلى حضور القافية ولا تشترطها أصلاً.

من الواضح جداً أن القافية إذا ما استخدمت لذاتها بهدف توفير أجواء إيقاعية معينة ترضي ذائقة جمهور المتلقين وتوسيع الفضاء الموسيقي للقصيدة حسب، فإنها ستدفع بالشاعر إلى استخدامها سلبياً قد يضطر معه أحياناً "لحذف صوت ساكن أو مقطع بأكمله أو حذف تاء التأنيث وإن كان هذا يتسبب أحياناً في الاشتباه بالمذكر"[٢]، وقد يضطر في أحيان أخرى "لزيادة حركة أو هاء كصوت ساكن أو إدخال ياء النسب في كلمة القافية دون داع غير داع القافية"[٣]، مما يجعل من وجود القافية وجوداً طارئاً لا يمكنه أن يسهم في بناء شبكة النسيج الداخلي لبنية القصيدة، لأن الاضطرار يقود ضرورة إلى الإقحام والافتعال.

وبعكسه إذا ما استخدمت القافية استخداماً خلاقاً فإنها لا تصبح جزءاً لا يتجزأ من بنية القصيدة فحسب بل مظهراً من مظاهر حداثتها أيضاً، إذ على الرغم من أن الشعر الحديث يهدف إلى التحرر من قيد القافية ويحاول التخلص من هيمنتها قدر المستطاع، إلا أن تخلصه منها "ليس هو المحك الحاسم كذلك على جدته، وفي الأبنية الشعرية الجديدة نلتقي بالقافية أحياناً. حقاً إنها لا تتلاحق في رتابة وجمود، بل تلمع هنا وهناك في ارتباطات متراوحة طيعة، على أن التخلص من القافية الرتيبة إحدى الوسائل المسعفة كذلك على البناء الفني الجديد وليس شرطها القاطع"[٤].

فالقافية بوضعها المجرد ليست شرطاً لتوفير فرص نجاح كبيرة للبناء

---

[١] *نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط٢، ١٩٦٥، بغداد: ١٦٤.*

[٢] *القافية والأصوات اللغوية: ١٣٥.*

[٣] *نفسه: ١٣٥.*

[٤] *النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: ١٤٠، وانظر: محمود أمين العالم، الآداب، يناير ١٩٥٥.*

الفني الجديد، كما أن إهمالها ليس مدعاة للحداثة. لأن هذا يتوقف على عناصر بنائية كثيرة أخرى وما القافية في حالة غيابها أو ضـرورة وجودها سـوى عنصر واحد من هذه العناصر، وحين يهمل الشاعر القافية فإنه "قد يلجأ إلـى وسائل موسيقية أخرى تعوض غياب التقفية"[١]، وإلا فإن غيابها دون تعـويض -أياً كان شكله- يفقد القصيدة قيمة بنائية تنقص من الكيان النـصي المتماسـك للقصيدة.

إن مبدأ تعويض القافية -إذا صح استخدامه هنا- يـضع القـصيدة أمـام امتحان جديد تكتنفه صعوبات جمة، تقف في مقدمتها الصدمة التي يتعرض لها المتلقي بذائقة "ممرنة" على التفاعل مع نصوص شعرية للقافية دور ارتكـازي واضح في تشكيلها، مما يستدعي إحلال بديل مقنع لن يخضع لاحتكام الذائقـة حسب بل العقل أيضاً، إذ أن وعي المتلقي هو الذي يقوم بفحص البديل للإقرار به، وتمرين الذائقة مرة أخرى على تقبله. بمعنى أن التخلي عن القافية كما يرى اليوت "لا يعني النزوع إلى السهولة في صناعة الشعر بل العكس هو الواقع، إذ أن ذلك التخلي يفرض على اللغة مطالب عسيرة المنال. عندما يـزول صـدى القافية من الآذان يصير النجاح أو الإخفاق في اختيار الألفاظ وبناء العبـارات وسائر نظام القصيدة أبرز للعيان. زوال القافية يضع الشاعر مباشـرة وجهـاً لوجه أمام مقاييس النثر"[٢]، وبذلك يقف الشعر أمام أكثر أشكال التحدي خطورة وهو "النثر" الذي يمثل النقيض التشكيلي له، فمقياس شعرية نص ما هـو فـي ابتعاده أكثر عن منطقة النثر، والقصيدة التي تمثل القافية فيها الرهان الأكبـر على استقلاليتها الشعرية عن النثر هي النقطة الأكثر بعداً عن منطقة النثر.

وفقدان عنصر الرهان هذا إنما يعنـي -إذا أردنـا الحفـاظ علـى هـذه الاستقلالية الشعرية- إقامة عنصر رهان جديد بديل. معنى هذا أن إلغاء القافية لا يعني كما قد يتصور بعضهم "توفير السبيل الأسهل للشعر، بل على العكـس إنه يعني إيجاد شروط أدنى وأصعب إيجاد اللغة الشعرية المطلوبة، لغة الإيقاع والموسيقى الداخلية للقصيدة، وهذه اللغة الجديدة للشعر تقضي علـى التلهـي بالاحتفال الموسيقي الخارجي لتنكب على البناء المحكم للقصيدة، بعد أن تتعطل

---

[١] *النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: ١٤٨، وانظر: محمود أمين العالم، الآداب، يناير ١٩٥٥.*

[٢] *الشعر بين نقاد ثلاثة، منح خوري، دار الثقافة، ط١، ١٩٦٦، بيروت: ٢٢.*

ازدواجية الشكل والمضمون ليتحد الاثنان في وحدة عضوية متكاملة"[١] لا ينظر إليها على أساس العناصر المكونة، إنما ينظر إليها بوصفها وحدة قائمة على التماسك والتفاعل وتلاحم شبكة النسيج الداخلي المتكون من تداخل المستوى الإيقاعي بالمستوى الدلالي، وهذا ما لا يستطيع الشاعر تحقيقه إذا غرق في احتفائه بالقافية وحدها إذ "سرعان ما يصبح عاجزاً عن متابعة معنى من المعاني إلى النهاية، فإذا شعره يقفز من معنى إلى معنى"[٢] مضيعاً بذلك وحدة الدلالة المتماهية مع وحدة الإيقاع، لأن الإسراف في العناية بالقافية وإيلاءها أهمية قصوى تطغى فيها على عناصر البناء الفني الأخرى في القصيدة، قد يحقق كثافة موسيقية أعلى، لكن ليس لها "من جمال الواقع في الأذن ما للموسيقى الداخلية العميقة الثاوية في الإيقاع"[٣].

وحين يمكننا إدراك الثراء الموسيقي الذي يمكن أن تقدمه (الموسيقى الداخلية) المتمركزة في (الإيقاع)، فإننا سنستطيع الفصل بين القافية المفتعلة التي لا تتم عن وعي شعري متقدم ويمكن أن نعدها زائدة ومنعكسة سلبياً على القيم الشعرية للقصيدة، وبين القافية النابعة من صميم نظم البناء في القصيدة، ولا يمكننا فصلها عن القصيدة أو استبدالها لأنها من دونها تصبح شيئاً آخر.

ومن هنا يتعزز إيماننا بـ "أن التحرر من القافية قد يعني أيضاً تحريراً للقافية"[٤] بمعنى إنقاذها من السقوط في منطقة الفراغ الشعري، ومن كونها عبئاً على حيوات القصيدة.

الأصل في الاستخدام التقفوي إذن هو الضرورة أو عدمها، حسب طبيعة التجربة من جهة، وأدوات الشاعر وقدراته الإبداعية من جهة أخرى. المهم أن القافية لم تعد كما كانت "عنصر حسم رئيساً في موسيقى القصيدة، فقد لا ينجح نمط معين من القصائد إلا باستخدام القافية، وقد لا ينجح نمط آخر إلا بعدم

---

[١] *أمين ألبرت الريحاني، مدار الكلمة -دراسات نقدية- دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط١، ١٩٨٠: ١٨٣.*

[٢] *جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٦٥، دمشق: ٢٠٥.*

[٣] *جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٦٥، دمشق: ٢٠٢.*

[٤] *ف. أ. ماثيسن، ت. س اليوت الشاعر والناقد، ترجمة: د. إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٥، بيروت- نيويورك: ١٨٣.*

استخدامها"[1].

ومن إمعان النظر في بعض قصائد الشعر الحديث يمكننا تعزيز هذه القناعة، وتحليل أهمية استخدام القافية في قصيدة ما بوصفها ضرورة، وتحليل أهمية غيابها في أخرى.

إن القصائد الحديثة التي تقوم في تشكيل بنيتها العامة على تقنية سردية، غالباً ما تستغني في جزء كبير منها عن التقفية وذلك لأنها لا تعتمد على إشاعة حس غنائي يقتضي مولدات إيقاعية عالية التردد، ففي قصيدة "أجافيكم لأعرفكم" للشاعر صلاح عبد الصبور منحى حواري يبدأ من العنوان الذي بني على معادلة طباقية:

أنا شاعر...
ولكن لي بظهر السوق أصحاب أخلاء
وأسمر بينهم بالليل أسقيهم ويسقوني
تطول بنا أحاديث الندامى حين يلقوني
على أني سأرجع في ظلام الليل حين يفض سامركم
وحين يغور نجم الشرق في بيت السما الأزرق
إلى بيتي
لأرقد في سماواتي
وحيداً.. في سماواتي
وأحلم بالرجوع إليكم طلقاً وممتلئاً
بأنغامي.. وأبياتي
أجافيكم... لأعرفكم[2]

تتألف هذه المعادلة الطباقية من طرف أول "أجافيكم" بما يحمله الفعل من دلالة "البعد"، وطرف ثان "أعرفكم" المرتبط بدلالة "القرب" ومن ثم يبدأ النص ومن أول مفردة بدخول الراوي العليم" أنا ← شاعر" الذي يقوم بسرد الحالة الشعرية القائمة على وفق هذه الصياغة على التأمل والمحاورة.

---

[1] *محمد صابر عبيد، الآداب، العدد ٤-٦، ١٩٩٠.*
[2] *ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، ط١، ١٩٧٢، بيروت: ١٨٣-١٨٤.*

ويستمر الراوي في الجزء الأول من القصيدة بتوصيف شخصي للحالة ينتهي بانتهاء القافية الأولى (يسقوني- يلقوني)، التي جاءت ضرورية إلى حد ما وذلك بسبب انتقال الراوي من صيغة وصفية ذاتية مع "الغائب" بدلالة (أسمر بينهم- أسقيهم- يسقوني- يلقوني)، إلى صيغة حوارية مع "الحاضر" بدلالة كاف المخاطب في (يفض سامركم- أحلم بالرجوع إليكم- أعرفكم).

وفي الوقت الذي لم تسهم القافية المتباعدة (سامركم- أعرفكم) في تصعيد غنائية القصيدة، وذلك للبعد النفسي بين "سامركم" و "أعرفكم" مما حافظ على الوضع التأملي الذي شاع في مناخ القصيدة، فإن القافية المتقاربة التي تكررت فيها "سماواتي" وأعقبتها "أبياتي" صعدت الغنائية على نحو انعكس سلبياً على القصيدة، إذ كان بالإمكان الاستغناء عن مفردتي "في سماواتي" و "أبياتي" اللتين لا تتمتعان بضرورة دلالية علاوة على خرقهما نظام التقفية السردية في القصيدة.

وتعمل تقفية التدوير في القصيدة المعاصرة أيضاً على خفض ضرورة استخدام التقفية إلى أقصى حد ممكن، بسبب ما تؤديه هذه التقفية من تواصل واستمرارية في إنتاج الدلالة، فضلاً عن الطول النسبي لجملتها الشعرية.

ففي قصيدة "سقوط فندق النهرين" للشاعر سعدي يوسف لا تظهر التقفية سوى مرتين، إذا اعتمدت القصيدة على تقفية التدوير الجزئي:

لا تبعد الصحراء عنه،
وإذ يدور النخل في غرفاته، يغبر هذا الماء
في النهر القريب، وفي الأنابيب القديمة
كانت طوابقه الثلاثة
مبنية بالجص والآجر، ينفتح الزجاج الإنجليزي الثخين بها
على بار الحديقة والزوارق
ولربما كان الطريق إليه أقصر حين تختار اليمين
ولربما فكرت، ما أبهى الحدائق
في فندق النهرين
عاشرنا، وقامرنا
تعلمنا مراوغة الكحول-السم

في غرفاته ... يوماً تزوجنا
وجئنا بعد أن دارت بنا السنوات
جئناه نجر صغارنا، يتعرفون على حدائقه ...
وكنا مرهقين بما تحملنا
لم ندر أن الجص والآجر ...
لم نشعر بأن الماء كان يسيل ...
أن السقف ...
آه ... بعد أن دارت بنا السنوات
جئناه، نجر صغارنا، يتعرفون على حدائقه
وكنا مرهقين بما تحملنا[1].

ينقسم شكل القصيدة الشعري على ثلاثة أقسام يتقدمها وصف تمهيدي يشكل مقدمة للنص. تسيطر على الوصف لغة سردية تفصيلية مباشرة تستهدف تشكيل بنية النص المكانية عن طريق تصوير فوتوغرافي محض، تختتمه القصيدة بقافية مقفلة (الزوارق- الحدائق) تحظى بقدر كبير من التبرير وذلك لأنها تنهي الصورة التشكيلية للمكان، استعداداً للانتقال إلى الجزء الثاني من القصيدة الذي يبدأ بالدخول في الحدث الشعري مباشرة عبر ثلاثة أفعال (عاشرنا–قامرنا- تزوجنا)، إذ تشكل (قامرنا- تزوجنا) قافية خارجية في حين يجيء الفعل (عاشرنا) ليحقق تقفية داخلية.

ويعمل المد الذي تنتهي به التقفيات الثلاث على إشباع رغبة الاستذكار والتحليق في الماضي، لتنتقل القصيدة أيضاً بانتهاء التقفية إلى الجزء الثالث والأخير من القصيدة، وهو يغادر مناخ الماضي بطبيعة الاستذكارية التأملية إلى الحاضر المثقل بالتجربة المرة بعد زوال صوت الماضي وصورته الحية اللذين لم يستطيعا فعل شيء سوى التلبث في الذاكرة.

لذلك فإن الجزء الأخير افتقد التقفية بمعناها التقني واكتفى بتكرار جملة شعرية كاملة، وبتكراره لها انتهت القصيدة وبدت (السنوات- حدائقه- تحملنا) وكأنها تقفيات بحكم تكرارها، هذا التكرار الذي انسجم تماماً مع ثقل التجربة ومرارتها وقسوتها.

---

[1] *الأعمال الشعرية: ١١٦.*

أما في قصيدة "الوهم" للشاعر سامي مهدي فإن تقنية التدوير المعتمدة فيها "كلية"، بمعنى أن القصيدة بأكملها جملة شعرية واحدة مدورة تدويراً كلياً، تستدعي قراءة متلاحقة مما لا يتطلب إنشاء تقفيات خارجية تمثل محطات توقف في القصيدة:

ليس للمرء سوى أن يوهم النفس ويغويها،

ففي ظلمة هذا الليل،

في زحمة من عاشوا ومن ماتوا،

يضيق القلب والروح،

ولا بد لمن يقتحم الظلمة من وهم لكي يقوى على السير

ومن هم جديد حين لا يوصله الأول...

هذا شأن من ظل

ومن أجهده السير،

فمن وهم إلى آخر حتى مطلع الفجر[1].

افتقدت القصيدة التقفية افتقاداً كلياً بسبب عدم الحاجة إليها سوى ما جاء منها عرضاً في السطر الثالث بشكل تقفية داخلية (ماتوا-عاشوا). هذا على الصعيد الشكلي أما على صعيد البنية الدلالية فإن القصيدة تبدأ بصياغة تأملية ذاتية بطيئة الحركة، تفضي إلى صورة "حكمية" تحاول "تلخيص" تجربة الحياة بأكملها بلغة ثرة موحية تفرض ثقلاً ورزانة على حركة الفعل الشعري داخل القصيدة، مما يبعدها كثيراً عن الطابع الغنائي التطريبي الذي تحدثه التقفيات. وبذلك فإن من أهم أسباب نجاح القصيدة هو غياب القافية.

وتغيب القافية كلياً في قصيدة "النقش" للشاعر عبد الرحمن طهمازي مع إنها ليست مدورة لا تدويراً جزئياً ولا كلياً، غير أن فيها من الخصائص ما يستدعي هذا الغياب ويعوض عنه، وغالباً ما تكون هذه الخصائص ذاتية محض، أي أن لكل قصيدة من هذا النوع خصائصها المتميزة التي تستطيع بوساطتها الاستعاضة عن غياب القافية:

كنت في دعة والعجائز في التل ترمي حقول الكروم

تنتهي والذبائح لا تستوي فوق ذنب الرجال

---

[1] *الأعمال الشعرية: ١٦٩.*

والصخور عجاف وشاحبة، بارد ذلك الشمل

لا تنام الصقور ولا تتردى

في حريق التشابه شتت وارتاح وجهي

ووراء المدائن مدت أكف تنوح

سارع البرق في النقوش

والتقى في الحدائق جيل النساء(١)

في القصيدة رمز مركزي يتسلط على كل التأويلات الخارجة من عمق النص: فمن خلال التقاط الإضاءات التي تصدر عن جمل النص وتوحيدها في نسيج دلالي واحد، يمكن التوصل إلى المعنى الآخر الذي يشكل رمز القصيدة المركزي. وابتداء من العنوان "النقش" ثم المفردات الشعرية (العجائز –في التل– ذنب– الرجال– الصخور– عجاف– شاحبة– بارد ذلك الشمل– لا تنام الصقور– وراء المدائن– أكف تنوح– البرق– النقوش– جيل النساء)، وانتهاء بسيطرة صيغ الجموع على النص (العجائز– حقول– الكروم– الذبائح– الرجال– الصخور– الصقور– المدائن– أكف– النقوش– الحدائق– النساء)، فإن شكلاً محدداً للرمز ينمو بتفاعل هذه الخصائص اللغوية ليستقر في دلالتي "القبور– الموت".

وعبر هذا التأويل الذي يمكن أن يكون احتمالاً واحداً من احتمالات عدة تقدمها تجربة النص، فإن القصيدة نحت في بنيتها هذه منحى فلسفياً معبراً بالدرجة الأساس عن تجربة ذهنية.

وتجربة كهذه تحتاج شعرياً إلى قدر كبير من التأمل والاستغراق الباطني الذي يتقاطع تماماً مع تطريبية القوافي وغنائيتها، لذلك ابتعدت تماماً عنها. ولو دققنا جيداً فيما يمكن أن نعده بديلاً إيقاعياً عن غياب القافية، لاكتشفنا أن تكرار صوت "الراء" في هذا النص القصير بلغ "١٩" مرة مما يؤكد هيمنته الإيقاعية على أصوات القصيدة بما يرسم في داخلها ملمحاً من ملامح الإيقاع الداخلي المعوض عن انعدام الإيقاع الخارجي.

فضلاً عن ذلك فإن طبيعة البحر الشعري المستخدم في القصيدة "المتدارك"، يسمح كثيراً بتغييب القافية وذلك لقصر تفعيلاته وقربها من لغة

---

(١) *ذكرى الحاضر، دار الحرية للطباعة ١٩٧٤ بغداد ٥٤..*

النثر.

كل هذه الخصائص تجعل من القصيدة ذات بنية إيقاعية ودلالية متكاملة في الوقت الذي تغيب فيه القافية لانعدام ضرورتها.

وفي قصيدة "طريق بين الظلمة والنور" للشاعر فاضل العزاوي، تظهر التقفية المقفلة في المقدمة الاستهلالية للقصيدة بشكل منتظم (أ ب ب أ)، لتقدم صورة حلمية يختلط فيها الواقع بالخيال. وتبدو التقفية هنا ضرورية إلى حد ما بتقرير الإطار الاستهلالي للقصيدة:

وأنا في الوادي أهبط شاهدت البحر يفور
وقناديل نجوم تومض في أقصى الهضبة
وقرى خالية محتجبة
وطريقاً مسحوراً ينهض بين الظلمة والنور
فوقفت أحدث نفسي:
هل أذهب أم أجلس في هذا المنفى؟
هل أقطع وادي الميلاد وحيداً؟
هذا قدري
فلتعبر قدماي الصحراء المخبوءة في جسدي
وليكن البحر صديقي.
ثم حملت على كتفي أثقالي
وعبرت الطوفان(1)

ثم تنتقل القصيدة بعد ذلك إلى مرحلة أخرى من مراحل نموها ليدخل الحدث الشعري في تقفية الحوار الداخلي "المونولوج" الذي ينطلق أولاً على شكل أسئلة واحتمالات. وهذا الدخول من الخارج الاستهلالي إلى الداخل التأملي هو ابتعاد عن وضوح الخارج وغنائيته العالية، واقتراب من غموض الداخل وهمسه وخفوت إيقاعه، لذلك غادرت التقفية مواقعها لتسمح للتكرار الاستفهامي "هل... هل" بإشاعة مناخ إيقاعي آخر.

وباختتام الحوار الاستفهامي الداخلي يبدأ "المونولوج" بتقرير الحال

---

(1) *الشجرة الشرقية، وزارة الإعلام، ١٩٧٦، بغداد: ١٧-١٨.*

الشعرية المقترحة على شكل إجابة يقدمها النص في واقعه الداخلي، ولا تحتاج إلى صخب إيقاعي يستدعي تقفيات، فظل التأمل ما زال مسيطراً على أجـواء القصيدة.

فالتقفية كما لاحظنا هي وليدة عالم القصيدة ونظامها التـشكيلي، إذ كلمـا تقدمت تجربة القصيدة أكثر في فضاء الداخل والذهن والمخيلة، وكلمـا تعقـد نظامها التشكيلي باستخدام تقنيات مرحلة من فنون إبداعية مجـاورة كالـسرد والحوار والمونولوج وغيرها، ونحت لغتها منحى رمزياً تأويلياً، فـإن الـدور التطريبي والغنائي للقافية ينحسر إلى أضيق الحدود أو ينعدم، لتظهر خصائص إيقاعية جديدة "بديلة" ترشح من طبيعة التجربة وكونها الشعري.

// //

الفصل الثالث :

البنى المكملة
للتشكيل الموسيقي

١-بنية التدوير.
-التدوير مصطلحاً فنياً.
-التدوير: إشكالية النمط وتباين جماليات المنجز الشعري.
-أنماط التدوير.
١-١-التدوير الجملي.
١-٢-التدوير المقطعي.
١-٣-التدوير الكلي.
٢-بنية التكرار.
-التكرار مصطلحاً فنياً.
-نظام التكرار.
-أشكال التكرار.
٢-١-التكرار الاستهلالي.
٢-٢-التكرار الختامي.
٢-٣-التكرار المتدرج "الهرمي".
٢-٤-التكرار الدائري.
٢-٥-تكرار اللازمة.
٢-٦-التكرار التراكمي.
٣-بنية المزاوجة الموسيقية.
٣-١-التداخل العروضي.
٣-٢-التداخل الشكلي.

٣-٣-التضمين النثري.

١-التدوير

- التدوير مصطلحاً فنياً:

نشأ التدوير بوصفه مصطلحاً فنياً وبشكله الأولي البسيط في المراحل الأولى لنشوء القصيدة العربية "التقليدية" وتطورها، إذ كان دالاً على "اشتراك الشطر الأول مع الشطر الثاني أي (الصدر والعجز) بكلمة يكون بعضها في آخر الشطر الأول وباقيها في أول الشطر الثاني، ويعني ذلك أن تمام وزن الشطر الأول يكون بجزء من الكلمة.

وهذا التدوير في الشعر العربي موجود كثيراً وهو يدل على تواصل موسيقى البيت وامتدادها"[1] لا أكثر، إذ أن التأثير الشكلي لهذه التقنية الموسيقية لم يكن يتعدى بأي حال من الأحوال مهمة التواصل الموسيقي الموجود بين شطري البيت الواحد.

وقد خضع التدوير عبر عصور الشعر العربي لتطورات جزئية لم تسهم كثيراً في دفع بنية المصطلح إلى مراحل جديدة واضحة التطور، حتى حلت ثورة الشعر الحديث ونقلت القصيدة العربية بتقنياتها ومشكلاتها الفنية إلى مرحلة حافلة بالجدة والتطور. وأصبح التدوير "هو امتداد البيت وطوله بشكل لم يكن معروفاً في الشعر العمودي، ولم يكن مألوفاً في الشعر الجديد في مراحله الأولى. فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها، أو يشمل أجزاء كبيرة منها، بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدور فيها بيتاً واحداً"[2] مما يؤكد المحاولة الواضحة لهذه التجربة في "تلوين البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة، ولإحداث شيء من الخضخضة لنبضها الإيقاعي الذي بدا مستقراً

---

[1] *معجم مصطلحات العروض والقوافي: ٩١.*

[2] *النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث: ٦٥/ وانظر: د. عبد العزيز المقالح، مجلة الثقافة العربية (الليبية)، العدد ١١، ١٩٧٦.*

وقليل التنوع أيضاً"[١].

ويعمل التدوير في إحدى أبرز مهماته الشكلية في القصيدة الحرة – فضلاً عن مسه لفضائها الزمني– على تكريس السطر الشعري بوصفه بديلاً مهيمناً للبيت الشعري التقليدي، ومن ثم اقتراح جملة شعرية كبرى تنتظم النص بدل الجملة المتفرقة داخله"[٢].

وبهذا تخرج هذه التقنية تماماً من كونها مؤشراً موسيقياً صرفاً هدفه الربط الموسيقي المجرد من الدلالة "وإنما له وظيفة تعبيرية"[٣]، تستهدف في المقام الأول تحقيق علاقة عضوية بين المعنى والموسيقى، مما يجعل من هذه التقنية وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسي للقصيدة وتستدعي لتحقيق هذا التواصل والتركيب طاقة شعرية كبيرة[٤].

إن الربط العضوي بين الإيقاع والمحتوى الفكري والعاطفي داخل بنية التدوير، يجب أن يتحقق في ظل انسجام تام[٥] كي تتحقق الفائدة الشكلية والمعنوية المزدوجة، "فما يحدث عادة أن شيئاً من الغموض سيضفى على المعنى. فعندما يؤجل جزء من الجملة بوقفه فإن جزءاً من المعنى سيغيب لبعض الوقت أيضاً. بينما يكون ذهن المتلقي مشغولاً بالجزء الأول"[٦]، وهذا لا يمكن أن يحدث عبثاً أو لمجرد رغبة الشاعر الشكلية في تحقيقه، إنما "يشير إلى فلسفة شعرية محددة يمكن أن نسميها فلسفة الحالة، أي رغبة الشاعر في خلق حالة متكاملة وممتدة دون توقف بفيض مشاعرها وانفعالاتها ودلالاتها"[٧]، استجابة لطبيعة التجربة الشعرية وضروراتها الفنية وليست خارج ذلك، إذ أن آلية التدوير يجب أن تنبثق عضوياً أو عفوياً من صميم النص ومن باطن التجربة، وتنطوي على تنوع في الأصوات، وعلى قدرات درامية وتعقيد في

---

(١) د. علي جعفر العلاق، *مجلة الأقلام*، العدد ١١-١٢، ١٠٣: ١٩٨٧.

(٢) حاتم الصكر، *مالا تؤديه الصفة*: ١٩-٢٠.

(٣) *شعر الطليعة في المغرب*: ٢٣٣.

(٤) *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة*: ٢٧٩، ٢٨٢، ٢٨٨، ٢٩١.

(٥) حسن الغرفي، *البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد*، ط١ ١٩٨٩، بغداد: ٥٥.

(٦) *الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق*: ١٠٠/ نقلاً عن:
poetry and belief, 107.

(٧) د. سعيد البحراوي، *البحث عن لؤلؤة المستحيل*، دار الفكر الجديد، ط١، ١٩٨٨، بيروت: ١٦٥.

الزمن الشعري وفي التجربة[١].

وهي فضلاً عن إفضائها إلى سرعة واضحة في إيقاع القصيدة، وإلى ضمان وحدة المقاطع أو الأجزاء المشكلة لها، فإنها تحقق للقصيدة وحدة نغمية كلية، كما أنها تسمح في الوقت نفسه بتعدد النغمات وتنوعها بين السطر والآخر[٢]، بما يشكل تناسباً حياً بين التعدد والتنوع الجزئي للنغمات وبين الوحدة الكلية التي تشكل النسيج الموسيقي لهيكل القصيدة.

ويمكننا في ضوء هذه المقاربة لتوصيف مصطلح التدوير، أن نقول بأن هذه التقنية الفنية بواقعها الراهن هي منجز حديث تمخض عن التطور الهائل الذي حصل في بنية القصيدة الحديثة، على وفق ضرورات وشروط فنية خاصة بها، على الرغم من "أن نواة هذا الإنجاز كانت كامنة في صلب القصيدة العمودية، إلا أن القصيدة المعاصرة فجرت هذه النواة على نحو خلاق وعميق"[٣] خرج بها من محدودية استخدامها وضيق أهدافها إلى استخدام أوسع وأهداف أكبر.

– التدوير: إشكالية النمط وتباين جماليات المنجز الشعري:

إن تقنية التدوير يمكن أن نعدها خرقاً شكلياً واضحاً للبنية الشعرية التقليدية، القائمة على شيء من التكامل العروضي والدلالي ضمن سياقاته المعروفة غير الخاضعة لأية مفاجأة محتملة. لذلك فإن المتلقي لا يخضع إلا إلى نمط معين وواضح ومعروف مسبقاً لهذا السياق التكاملي بين البنية العروضية والدلالية.

وبهذا فإن الخرق الذي أحدثته هذه التقنية أسهمت إلى حد بعيد في إحداث هذه الإشكالية في تقبل النمط الجديد والتعامل معه، أو التشكيك فيه أو رفضه، اعتماداً على طبيعة المهيمن التذوقي عند المتلقي من جهة، وعلى تباين جماليات المنجز الشعري المستثمر لهذه التقنية من جهة أخرى.

ولا شك في أن هذا التباين لا يمكن إلا أن نعده أمراً طبيعياً يحكم التباين الحاصل في قدرات الشعراء وطاقاتهم على تمثل قضية التدوير وحسن

---

(١) *نجيب العوفي، جدل القراءة– ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر– دار النشر المغربية، ١٩٨٣، الدار البيضاء: ٤٠.*

(٢) *في البحث عن لؤلؤة المستحيل: ٥٢.*

(٣) *جدل القراءة –ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر– ٣٧.*

استخدامها في القصيدة.

وقد تباينت آراء النقاد والدارسين في فحص هـذه القـضية ومناقـشتها، واختلف النظر النقدي فيها، فمنهم من قال بأن القصيدة المدورة كانـت "عنـد شعراء حركة الشعر الحر على وفق ظنهم نتيجة، أو استجابة لكتابة قـصيدة لا يمكن تجزئتها وصولاً لتقديم الوحدة الموضوعية بقالب شكلي جديد، لكن الذوق العام ما زال غير مقتنع بهذا الشكل لأنه يتعب القارئ ويحرمه متعة التأمل لما في التدوير من عجالة انتقالية"[1]، وربما يكون التسرع والتعميم وانعدام الدقـة واضحاً في مثل هذا الرأي النابع من تقديس النمط.

ويقترب رأي آخر من مناقشة الشكل وصولاً إلى الحكم نفسه تقريباً فـي القول بأن "القارئ في القصيدة المدورة يقف وهو يـشعر أن الوقـوف يكـسر التفعيلة ويخل بالوزن، أو يستمر حتى يجد أن الاستمرار مستحيل ومجهد، ولهذا تصبح الوقفات في داخل القصيدة المدورة وقفات مقلقة وغير طبيعيـة وغيـر مريحة، وعلى ذلك فالتدوير فيما أرى قد يزيد من الجهد الذي يبذله القارئ في القصيدة[2]، وهذا الحكم حكم شبكي فيزيولوجي محض لا يتـدخل بعمـق فـي طبيعة النسيج الشعري الجديد، المتكون بفعل استثمار تقنية التدوير في القصيدة.

كما أن من مظاهر السلبية في القصيدة كما ترى نازك الملائكـة "حـذف حروف الربط مثل واو العطف وفائها وثم وسائر الحروف التـي تـصل بـين الأسماء والأفعال وتعطي الكلمات دفئاً[3].

غير أن رأياً آخر يحاول مناقشة الأمر في ظل المنجز الشعري وقدراتـه الجمالية فيعتقد "أن بعضاً من القصائد المدورة قد أصيبت بالإخفاق حـين لـم تستطع أن تظل في دائرة الوزن العام، فكان أن قاد بعض التداخل بالأوزان إلى كسور غير محببة فضلاً عن توقف الانسيابية التي يعتمد عليها التـدوير، فـي حين أن بعض القصائد قد مهدت الطريق للتخلص من القافيـة نهائيـاً وذلـك بالاعتماد على الإيقاع الداخلي الذي تثيره التجمعات الـصوتية المتجانـسة أو

---

(1) *د. عبد الرضا علي، العروض والقافية- دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر- ، دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٩، الموصل: ١٧٨.*

(2) *النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: ٧٤.*

(3) *نازك الملائكة، مقال (القصيدة المدورة في الشعر العربي الحديث)، مجلة الأقلام، العدد ٧، السنة ١٣، ١٠٩: ١٩٧٨.*

المتماثلة[1]، كما يعتقد ناقد آخر بـــ "أن افتقار التدوير إلى الجماليات التقليديـــة للشعر كرهافة التقفية وشكل الأبيات الخارجي والوقفـــات المعبـــرة، لا يمكـــن تعويضه إلا بفيض شعري يحفل بالمفاجآت والتموج ولغة مـــشحونة بالدهـــشة وصور التضاد والمفارقة، وبدون ذلك يتحول التدوير إلى نثر فاضـــح يـــشتمل على المساوئ الممكنة لهذه التقنية من جهة، ويفشل من جهة أخرى في الاحتفاظ بما توفره التقنية من شكل إيقاعي وجمالي للتجربة[2].

ويعتقد أيضاً بأن ثمة وسائل كثيرة يمكنها القضاء على رتابة التدوير ومن ثم الوصول إلى استخدامه أفضل استخدام في خدمة القصيدة الحديثة ومن أبرز هذه المسائل التي يقترحها هي "المزاوجة بين الطريقة الكلاســيكية والحديثـــة، والجمع بين أكثر من وزنين شعريين، والجمع بين الشعر والنثـــر، واســـتخدام الأبيات المقفاة والمتفاوتة الطول، وإغناء القصيدة بالقوافي الداخلية"[3].

وبغض النظر عن دقة هذه الآراء أو عدم دقتها، فـــإن قـــضية التـــدوير أصبحت جزءاً مهماً من بنية القصيدة الحديثة، وقد أسهمت بأنماطها المختلفة في إحداث تطور كبير في بنية هذه القصيدة لم يقتصر علـــى الجانـــب الإيقـــاعي الصرف، بل تعدى ذلك إلى الجانب الدلالي بكل موحياته وظلاله.

– أنماط التدوير:

إن التدوير بوصفه ظاهرة موسيقية في المقام الأول يمتلك إمكانية مهمـــة لكونه "وسيلة متاحة دائماً في الشعر الحر، بل كان متاحاً بعض أشـــكالها فـــي الشعر التقليدي وذلك حين يقسم الشاعر كلمة ما بين شطري البيت.

غير أن تحويل هذه الإمكانية إلى وسيلة شائعة تمتد في كثير من أجـــزاء القصيدة، لم يحدث إلا في مرحلة متأخرة نسبياً من تاريخ الـــشعر الحـــر (أي أوائل الستينات تقريباً)، وبعد ذلك بدأت تصبح تقنية حاكمة للقصيدة كاملة عنـــد بعض الشعراء"[4]، لما لها من فائدة شعرية كبرى تسبغ على القصيدة غنائيـــة

---

[1] د.عبد الرضا علي، *الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب*: ١٥.

[2] د.علي العلاق، *الأقلام*، العدد ١١-١٢، ١١٢: ١٩٨٧.

[3] نفسه.

[4] د.سعيد البحراوي، *في البحث عن لؤلؤة المستحيل*، ص١٦٤/وانظر: د.جابر قميحة، *التراث الإنساني في شعر أمل دنقل*، هجر للطباعة والنشر ١٩٨٧، القاهرة: ١٨٩.

وليونة، لأنها تمد البيت الشعري وتطيل نغماته[١]، بما يخلــق فــي القــصيدة عناصر فنية جديدة.

فالتدوير على هذا الأساس "ارتبط لدى أكثر من شاعر متمرس أو كبيــر باتجاه فني معين، وبأسلوب تعبيري معين أيضاً، أي أنه ظاهرة انبثقــت عــن ضرورات موضوعية فنية، توشك هذه العلاقة بــين ظــاهرة التــدوير والأداء القصصي أن تكون حقيقة لا يمكن التغافل عنها أبداً –في حدود الزمن والنتــاج الشعري الحالي– كما أن لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دوراً آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وواضح أن التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هــذه الــصفات وتحمــل –بتكوينهــا المتكرر– متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة[٢].

وبهذا انتقلت تقنية التدوير من شكلها البسيط المحدود الشكل والهدف، إلى بنية تنطوي على قدر كبير من التعقيد والأهمية، سواء على صــعيد الــشكل أم الهدف، وتنوعت أنماطه وتعددت بما يناسب تعدد التجارب الشعرية المعاصرة وتنوع تعقيدها.

ويمكن حصر أكثر أنماط التدوير انتشاراً ووضوحاً في القصيدة العربيــة الحديثة بما يأتي:

١–١–التدوير الجملي:

يقوم التدوير الجملي على تدوير الجملة الشعرية الكاملــة بحيــث ينتهــي التدوير بنهاية الجملة ليبدأ تدوير آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهي بنهايتها.

وبهذا تصبح القصيدة مجموعة من الجمل الشعرية المدورة، وقد لا تــأتي جميع الجمل في القصيدة مدورة، إذ قد يدور بعضها، ولا يدور بعضها الآخــر على حسب ضرورات تجربة القصيدة نفسها وحاجة ذلك إلــى اســتخدام هــذه التقنية الفنية[٣].

---

[١] *قضايا الشعر المعاصر: ٩١.*

[٢] *دير الملاك: ٣٣٠–٣٣١.*

[٣] *يكاد يهيمن هذا النمط التدويري على جزء كبير من تجربة القصيدة الحديثة، إذ يندر وجود مجموعة شعرية لشعراء هذين الجيلين لا تتوافر على هذا النمط من التدوير.*

ففي قصيدة "يخلع العصر أثوابه" للشاعر خليل الخوري وهي تنهض عروضياً على البحر المتدارك بتفعيلتيه الصحيحة "فاعلن -ب-" والمخبونة "فعلن ب ب-"، يحصل التدوير الجزئي في جملتين اثنتين فقط من جمل القصيدة:

مثل هذا الهواء الذي يتخلل نافذتي

ترعشين هنا باردة

مثل عصفور في العراء

مثلما يرعش الغصن في هدرات الشتاء

حزنك الآن يجرحني

جوعك الآن يفضحني

ويمد جسور البكاء

إن حزنك هذا يدق على القلب أبوابه

يوقظ الآن من نومها الصور الراقده..

لا تعيدي الحكاية! أعرفها

وأرى كيف ترعش بيروت

في الجسد المرتمي

هاهنا.. جائعاً، بارداً فاحتمي

ببقايا الدماء

إنها الساعة الواحده

ساعة البرج تعلنها

أنت مرهقة، فارقدي، واحلمي

بالعصافير، والدفء، والشبع،

هذا مخاض عسير عسير

تؤرخه المدن الصامده

يخلع العصر أثوابه

سوف تولد بيروت ثانية

من دم الفقراء[1]

الجملتان اللتان حصل فيهما التدوير هما:

١-لا تعيدي الحكاية أعرفها

وأرى كيف ترعش بيروت

في الجسد المرتمي

إذ جاء الشطر الأول من هذه الجملة ببنية تفعيلية كاملة تتساوى فيها التفعيلات الصحيحة والمخبونة "٢-٢"، وحصل التدوير في السطرين التاليين وتساوت فيهما أيضاً التفعيلات الصحيحة والمخبونة "٣-٣".

٢-أنت مرهقة، فارقدي، واحلمي

بالعصافير، والدفء، والشبع،

هذا مخاض عسير عسير

تؤرخه المدن الصامده

وجاء السطر الأول منها كذلك ببنية تفعيلية كاملة تتفوق فيها التفعيلات الصحيحة على المخبونة "٣-١"، ويحصل التدوير في الأسطر الثلاثة اللاحقة من الجملة، وتتفوق فيها أيضاً التفعيلات الصحيحة على المخبونة تفوقاً كبيراً "٩-٢".

تتوزع جملتا التدوير على مساحة القصيدة توزعاً شبه منتظم، تجيء الجملة المدورة الأولى بعد عشرة أسطر من بداية القصيدة، ويحصل التدوير في الجملة المدورة الثانية بعد خمسة أسطر من نهاية الجملة الأولى، وفي حين يستغرق التدوير الأول سطرين شعريين هما في الأصل سطر شعري واحد، فإن التدوير الثاني يستغرق ثلاثة سطور شعرية.

لو دققنا ملياً في المسوغ الشعري الذي دعا إلى ضرورة التدوير في الجملة المدورة الأولى، لعرفنا تماماً أن النقلة الأسلوبية التي حلت في السطر الذي سبق التدوير مباشرة "لا تعيدي الحكاية! أعرفها" من السرد إلى جملة حوارية "منتخبة"، هي التي فرضت مناخاً ولو جزئياً من سرعة حركة الفعل الشعري لم يكن بالإمكان استيعابها مباشرة إلا بتدوير جزئي يحافظ على انسيابية الإيقاع وتواصله.

---

[1] *اعتراف في حضرة البحر، دار الشؤون الثقافية والنشر، ١٩٨٣، بغداد: ١٠٣-١٠٥.*

أما المسوغ الشعري الذي دعا إلى ضرورة التدوير في الجملة المدورة الثانية فهو مسوغ دلالي، إذ أن هذه الجملة المدورة مع السطر السابق والمكمل لها، هي بؤرة ومحرق الدلالة في القصيدة وكان لابد من تميزها إيقاعياً كذلك، لهذا فقد خضعت للتدوير كي تستقل في تميزها وظهورها وسيادتها الموسيقية والدلالية.

ولو قاربنا أيضاً قصيدة "لو أنبأني العراف" للشاعرة لميعة عباس عمارة على سبيل المثال، وحاولنا تقصي الأثر الموسيقي الذي يحدثه التدوير الجملي فيها، لأدركنا عمق هذا الأثر وقدرته على توجيه الخارطة الإيقاعية والدلالية للقصيدة.

لو أنبأني العراف
أنك يوماً ستكون حبيبي
لم أكتب غزلاً في رجل
خرساء أصلي
لتظل حبيبي.

لو أنبأني العراف
أني سألامس وجه القمر العالي
لم ألعب بحصى الغدران
ولم أنظم من خرز آمالي

لو أنبأني العراف
أن حبيبي
سيكون أميراً فوق حصان من ياقوت
شدتني الدنيا بجدائلها الشقر
فلم أحلم أني سأموت

لو أنبأني العراف

أن حبيبي في الليل الثلجي
سيأتيني بيديه الشمس
لم تجمد رئتاي
ولم تكبر في عيني هموم الأمس.
لو أنبأني العراف
أني سألاقيك بهذا التيه
لم أبك لشيء في الدنيا
وجمعت دموعي
كل الدمع
ليوم قد تهجرني فيه[1]

القصيدة مكونة من خمس جمل شعرية تبدأ جميعاً بجملة الشرط "لو أنبأني العراف"، وتتنوع أشكال التفعيلات وأعدادها وحضور التدوير فيها تنوعاً يتناسب مع طبيعة الواقع الشعري في كل جملة.

ففي الجملة الشعرية الأولى ترد تفعيلة "فعلن – –" سبع مرات و "فعلن ب ب –" ست مرات و "فاعل – ب ب" ثلاث مرات وتنتهي الجملة بزيادة موسيقية مكونة من "فع –"، إذ تتنوع فيها تفعيلات "الخبب" تنوعاً فيه قدر مهم من التناسب.

ويحصل التدوير في منتصف الجملة تماماً، إذ يبدأ مع بداية السطر الثاني وينتهي قبل السطر الأخير، ويحقق بذلك تواصلاً إيقاعياً ينطوي على شيء من السرعة في السطور الثلاثة المحصورة بين السطرين الأول والأخير من الجملة، وهي السطور التي تحصل فيها على الصعيد اللغوي والدلالي "جواب الشرط" الذي يبتدئ عادة وفي كل السطور اللاحقة بأداة الجزم "لم".

يتغير هذا الواقع تغيراً جزئياً في الجملة الشعرية الثانية، إذ تأتي تفعيلة "فعلن – –" التي تتكرر عشر مرات ضعف عدد تفعيلات "فعلن ب ب–"، وخمس أضعاف تفعيلة "فاعل –ب ب"، لتظهر تناسباً أكبر وأكثر حيوية بين تفعيلات الخبب.

ويستغرق التدوير كامل أسطر الجملة باستثناء السطر الأخير الذي لا يدور

---

[1] *لو أنبأني العراف*: ٦–٨.

أبداً في القصيدة كلها، ليظهر التدوير هنا تواصلاً إيقاعياً أكبر عبر وجود جملتين متعاطفتين لجواب الشرط.

أما في الجملة الثالثة التي تتكرر فيها التفعيلة "فعلن – –" إحدى عشرة مرة، أي ضعف تفعيلة "فعلن ب ب–" وأربعة أضعاف تفعيلة "فاعل –ب ب" تقريباً، فإن التدوير لا يحصل إلا مع بداية جملة جواب الشرط، لذلك فإن هذه الجملة تبدو، أقل جمل القصيدة الأخرى سرعة وانسيابية في الإيقاع".

غير أن هذه السرعة الإيقاعية ما تلبث أن تزداد نسبياً في الجملة اللاحقة التي تسيطر فيها تفعيلة الخبب الرئيسة "فعلن – –" وتتكرر "١٢" اثنتي عشرة مرة، بمعدل أربعة أضعاف تفعيلة "فعلن ب ب–" وثلاثة أضعاف تفعيلة "فاعل –ب ب"، مع انتهاء الجملة بزيادة موسيقية مكونة من "فع –"، ويشتمل التدوير فيها كامل الجملة باستثناء السطر الأخير.

أما الجملة الأخيرة فإن التدوير يحصل فيها مرتين، يشمل التدوير الأول السطور الثلاثة الأول بعد السطر الأول، ويشمل التدوير الثاني آخر سطرين في الجملة والقصيدة، وهو تحول إيقاعي في التدوير ربما اقتضته الزيادة الخاصة في عدد السطور قياساً إلى جمل القصيدة الأخرى.

إن إحصاء بسيطاً لعدد تفعيلات الخبب في القصيدة وتنوعها ومستوى تناسبها، يكشف لنا هندسة إيقاعية خفية نهضت عليها القصيدة. إذ أن التفعيلة "فعلن – –" الرئيسة تكرار في القصيدة بحدود "٥١" مرة، تزيد بأكثر من مرتين على التفعيلة "فعلن ب ب–" البالغة "٢٣" مرة، وثلاث مرات على التفعيلة "فاعل – ب ب" البالغة "١٧" مرة، وتحصل الزيادة "قع –" ثلاث مرات في الجمل الأولى والرابعة والخامسة.

أما عن نظام التدوير الجملي الحاصل في القصيدة، فإن الاستدارات الموسيقية التي يحدثها التدوير بين نهاية السطر وبداية سطر شعري لاحق تنوعت بتنوع الواقع الإيقاعي لكل جملة.

إذ هيمنت "فع /–" على هذه الاستدارات بواقع ست مرات، أي بمعدل ضعف "ف/ب" وضعفي "فاع/ –ب".

وهذا التناسب أيضاً لا يخلو من معنى على صعيد التناسب الإيقاعي الذي جرى كما يبدو بتوافق هندسي منظم.

١-٢-التدوير المقطعي:

يتحدد التدوير المقطعي بهيمنة تقنية التدوير على مقطع من القصيدة بحيث تنشغل به انشغالاً كلياً وبذلك فإن القصيدة المقطعية في الشعر العربي المعاصر قد يأتي أحد مقاطعها مدوراً تدويراً كاملاً، أو مقطعان أو ثلاثة وهكذا، وقد تأتي كل مقاطع القصيدة مدورة على شرط أن يستقل كل مقطع من المقاطع بنظامها التدويري الخاص[١].

ففي قصيدة "البصرة" للشاعر عبد الوهاب البياتي مثلاً، والمتكونة من ثلاث مقاطع، يتدخل التدوير في فرض نظامه الخاص على مقاطع القصيدة بما يتناسب مع الواقع الدلالي والإيقاعي لكل مقطع منها:

(١)

كانت، كعادة، أهلها البسطاء
تجترح البطولة والفداء
تستقطر التاريخ معجزة
وشارات انتصار
وبوجهها العربي
في كل العصور
-مدينة الشعراء والعلماء-
قاومت الغزاة
وبأكرم الشجر النخيل
وشطها
كانت إلى الشهداء في معراجهم
زاد المعاد:
الشعر سر شبابها
وبطولة البشر /البناه

(٢)

---

[١] *يظهر هذا النمط التدويري كثيراً في شعر البياتي ونازك وبلند وسعدي وأمل دنقل ولميعة وحميد سعيد وغيرهم.*

خصلات شعرك في مرايا البحر:
نافذة وعصفور يطير
ووردتان
وأنا المسافر في الزمان وفي المكان
وفي منافي الأبجدية والعروض
لغتي بضوئك أورقت
صارت قناديل المحبة
أزهرت
صارت منازل للقلوب
صار الزمان حديقة
والبحر مرآة الحديقة والزمان

(٣)

كانت بلادي ترتدي ثوب الربيع
أوقفت راحلتي
وقلت: بكم تبيع
سلطانتي
هذا الضياء الأزرق الوردي
هذا الثوب
هذا الياسمين
قالت: "بكل قصائد الشعراء"
ضاحكة
"ولكن، لن أبيع!" [١]

المقطع الأول من القصيدة يتكون من "١٨" تفعيلة صحيحة من تفعيلات الكامل "متفاعلن ب ب – ب–"، ونصف هذا العدد بالضبط من التفعيلات الزاحفة زحاف الإضمار "مستفعلن – –ب–".

---

[١] بستان عائشة: ٦٤-٦٧.

وقد اشتركت معظم سطور المقطع في احتواء استدارات التـدوير التـي جاءت بأشكال عدة:

ففي السطر الأول والخامس والسابع كان الجزء الأعظم من التفعيلة "متفاع ب ب- ب" هو الذي يشغل نهايتها، تاركاً لبداية السطور الملحقة بها آخر جزء من التفعيلة" لن/ -".

يقل هذا الفارق بين جزئي التفعيلة في السطر الشعري الثالث الذي ينتهـي بالقسم "متفا ب ب-" من التفعيلة، تاركاً "علن/ ب-" لبداية السطر الذي يعقبـه مباشرة.

في حين يختلف الوضع تماماً في السطرين السادس والتاسـع، إذ أنهمـا يحتفظان في نهايتهما بأصغر وحدة من التفعيلة "و/ب"، ليستأثر السطران اللذان يتبعانهما مباشرة بالباقي الأكبر من التفعيلة "تفاعلن ب-ب-".

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقطع أن كل التفعيلات التي تعرضـت للتدوير هي تفعيلات صحيحة.

إن هذا الحضور المهيمن والمنظم لتقنية التدوير يتوافق مع هندسة المقطع العروضية من جهة، كما يتوافق من جهة أخرى مع الواقـع الـدلالي لـه، إذ تسيطر عليه مفردات البطولة والفداء والانتصار عبر اسـتنهاض قـيم الرمـز العربي المستند إلى الموروث الحي، ومن خلال إحداث حركـة صـراع بـين قوتين متعاكستين متضادتين في أدائهما الفعلي "الغزاة/ البناة"، لتـدفع حركـة المقطع إلى سرعة أكبر وفعالية أشد، مما يقتـضي أكبـر قـدر ممكـن مـن الاستدارات التدويرية التي تديم فعاليات الحركة واستمراريتها.

أما المقطع الثاني من القصيدة فإنه يتألف من "١٥" تفعيلة صـحيحة و "٩" تفعيلات زاحفة زحاف الإضمار.

وجاء حضور تقنية التدوير فيه أقل كثافة من المقطـع الأول، وتنوعـت أيضاً في أشكال استداراتها الإيقاعية، إذ انتهى السطران الثاني والرابع بأصغر وحدة ممكنة من التفعيلة "م/ب" تاركة بقية التفعيلة لبداية السطرين اللاحقين لهما مباشرة.

وتجاوز السطر السابع ذلك إلى حركة أخرى "مت/ ب ب" تاركاً ما تبقـى من التفعيلة لبداية السطر اللاحق أيضاً.

في حين انتهى السطر الأول من المقطع بمعظم أجزاء التفعيلـة الزاحفـة

"مستفع ـــ ـــ ب"، تاركاً المقطع الأخير منها "لن/–" لبداية السطر الحلاق، وهي التفعيلة الوحيدة المدورة التي جاءت زاحفة في هذا المقطع من القصيدة.

إن قلة كثافة التدوير في المقطع يتناسب مع واقعه الدلالي، إذ تدخل عنصر التشخيص في تحويل المدينة –المكان "البصرة" إلى كائن حي "حبيب"، فأغرق المقطع بكل معاني التأمل والرومانسية مما قلل من الحركة التي يتطلبها الفعل الشعري، فمناخ الهدوء والسكينة هو الذي يسيطر على الفضاء الشعري للمقطع.

وينقلب المقطع الثالث من القصيدة "عروضياً" انقلاباً يكاد يكون جذرياً، إذ تبرز التفعيلة الزاحفة زحاف الإضمار "مستفعلن – –ب–" لتهيمن على الفضاء الموسيقي مسيطرة على أكثر من ثلثيه. إذ تتكرر "١٢" مرة مقابل "٥" خمس مرات للتفعيلة الصحيحة.

وعلى الرغم من أن هذا المقطع هو أصغر مقاطع القصيدة – من حيث عدد الأسطر –، فإن الاستدارات التدويرية تحصل خمس مرات، أي أنها تشغل كامل المقطع تقريباً، إذ ينتهي السطران الثاني والتاسع بنصف التفعيلة الكاملة تقريباً "متفا/ب ب–"، ليبدأ السطران اللاحقان لهما بما تبقى من التفعيلة "علن /ب–".

في حين ينتهي السطران الخامس والسادس بأكبر قدر من حجم التفعيلة الزاحفة "مستفع – –ب"، تاركاً للسطرين اللذين يتبعانهما الجزء الأخير منها"لن/–".

وينفرد السطر الثامن في نهايته بالقدر الأكبر من التفعيلة الصحيحة "متفاع ب ب–ب"، ويبدأ السطر اللاحق له بالجزء الأخير من التفعيلة "لن/–".

إن هذا الانقلاب في توزيع الوحدات العروضية وهيمنة التدوير يزيد كثيراً من حركة الفعل الشعري، ويمكننا تبرير ذلك من خلال فحص الواقع الدلالي والأسلوبي للمقطع، إذ يسيطر أسلوب الحوار –بشكل محدد من أشكاله– على المقطع وبلغة مشحونة موحية مكثفة، وتكرار بعض المفردات تكراراً سليماً وموقفاً يستلزم ديمومة واستمرارية في الحركة والتدفق.

ويحاول الشاعر حميد سعيد في قصيدته المقطعية "الفرح المستحيل" الإفادة القصوى من تقنية التدوير في إضفاء قيمة موسيقية جديدة إليها، من خلال تنوع الاستدارات التدويرية في المقطع:

–١–

يضحك القمر المتكبر لامرأة تستطيع اقتراف المعاصي
ويضحك في سره للخريف..
تلك عابرة بالسويقة..
نادته
عبد اللطيف

-٢-

صنع امرأة من تراب الفرات
وحاول أن يصطفيها،
وأن يوقظ الوجد فيها..
لقد أيقظ الوجد فيها..

-٣-

فعل الوجد شيئاً وقد يفعل الوجد معجزة
أو كنا نعلم أنفسنا الفرح المتداول..
إذ نقتفي أثر امرأة. ونحاورها خلسة
أيها الفرح المستحيل..
لك أطفالنا والبلاد البعيدة
إن قرانا التي رافقتنا إلى السجن يوماً
تشاركنا الآن أفراحنا
وتشاركنا السهر العائلي[1]

ففي المقطع الأول الذي تنقسم فيه تفعيلات المتدارك بين "فاعلن -ب-" بمعدل "١١" مرة، و "فعلن ب ب-" بمعدل "٧" مرات، تتحقق الاستدارات في نهايات السطور الأول والثالث والرابع، وبترتيب يكاد يكون متطوراً" من "فا/-" في السطر الأول، و"فع /ب ب" في السطر الثالث، إلى "فاع/ -ب" في السطر الرابع.

وهذا التطور في تنامي الوحدة الموسيقية البسيطة يتناسب مع تطور الفعل الحكائي في المقطع، عبر تمخض الرمز "القمر المتكبر" من خلال تكثيف لغة

[1] ديوان حميد سعيد، مطبعة الأديب البغدادية، ط١، ١٩٨٤، بغداد: ٤٦٨-٤٦٩.

السرد عن مرموزه- مباشرة "عبد اللطيف".

ويسجل التدوير هيمنة كلية على المقطع الثاني إذ يشغل سطورها الأربعة إشغالاً كاملاً ففي حين ينتهي السطر الأول بأصغر وحدة تفعيلة ممكنة لتفعيلة المتدارك "ف/ب"، فإن السطور الثلاثة اللاحقة تنتهي جميعاً بـ "فا/-" وهو ما يتناسب تماماً مع سرعة حركة الفعل الشعري في هذه السطور:

حاول أن يصطفيها

يوقظ الوجد فيها

أيقظ الوجد فيها

كما أن البنية التي اعتمدها المقطع هي بنية كاملة، تستقل في دلالاتها الموضعية عن المقطع الأول الذي تميز بالميزة نفسها، إلا إنهما يرتبطان بنسق دلالي عام واحد من طاقة الإنجاز، وهذا الالتحام الكبير في نسيج لغة المقطع يفسر هيمنة التدوير الذي جاء هنا بمثابة رابط موسيقي لهذا النسيج الدقيق.

المقطع الثالث على الصعيد الدلالي يبدو وكأنه مستوى تفسيري من مستويات القصيدة، إذ يسيطر عليه التوصيف الذي يتطلب بطبيعة الحال تأملاً أكبر وسرعة أقل.

لهذا جاءت تفعيلتا الكامل متقاربتي الحضور والكثافة، إذ تكررت التفعيلة الصحيحة "فاعلن -ب-" بمعدل "٢١" مرة، في حين تكررت التفعيلة الزاحفة "فعلن ب ب-" بمعدل "١٩" مرة.

كما أن الاستدارات الموسيقية لم تأت سوى ثلاث مرات في السطر الثاني والخامس اللذين ينتهيان بـ "فع/ ب ب"، والسطر السادس الذي ينتهي بـ "فا/-".

وبهذا فإن تقنية التدوير تسهم إسهاماً مباشراً وفاعلاً في القصيدة المقطعية، التي تقوم في تشكيل بنيتها الموسيقية على هذه التقنية انطلاقاً من ضرورات تتعلق بتجربة القصيدة وخصوصيتها.

١-٣-التدوير الكلي:

ويقوم النظام التدويري في هذا النمط من أنماط التدوير على إشغال القصيدة بأكملها، بحيث تبدو القصيدة وكأنها جملة واحدة.

إن التدوير الكلي ينحو على المستوى الشكلي منحى دائرياً، إذ أن نظامها

الشكلي والكتابي يحدده مستوى وطبيعة تدويره فيها، ويخلق لفضاء القصيدة حدوداً معينة تتكثف التجربة ويعمل الفعل الشعري داخل محيطها.

وتتميز قصيدة التدوير الكلي بانسيابية واستمرارية وتواصلية لا يمكن أن تتحقق في أي نمط آخر من أنماط التدوير الأخرى[1].

ويمكن في هذا الصدد مقاربة قصيدة "التحول" للشاعر حسب الشيخ جعفر الذي استطاع عبر مجموعة من قصائده التي تنحو هذا المنحى أن يؤكد نجاح هذا النظام التدويري، بفعل قدراته الإبداعية الخلاقة التي كرسته في هذا المجال بوصفه علامة مهمة من علامات تطور القصيدة العربية الحديثة.

تقوم القصيدة "التحول" على بنية دائرية بفعل سيطرة نظام التدوير عليها سيطرة كلية:

تتجمع خمس سنين في قدح مملوء حتى
النصف وتطلقني، يبقى مني وجه أمسى
دوراً يتكرر في بار ما آوى إلا أجلافاً
وهموماً، كل مساء أسمع صوت قطار
مفجوع، أترقبها، لي منها ظل في قدح
مملوء حتى النصف، وتهبط سيدة، تتوقف
باحثة، مرت عربات الحمل، وغادر آخر
منتظر، وأنا أتشبث بالغسق المتراجع
منتظراً، عبثاً، وأجر خطاي إلى المقهى
يتكاثف فيه دخان التبغ وطعم البيرة،
هاهي تترك عند الركن حقيبتها وتواجهني،

---

(1) *تحتشد تجربة حسب الشيخ جعفر الشعرية، بالكثير من هذا النمط، تنظر أعماله الشعرية، وينظر في هذا الصدد: أدونيس في كثير من أعماله الشعرية، وسامي مهدي في "سعادة عوليس"، وغيرهم، وعلى الرغم من أن شعراء سبقوا حسباً في كتابة القصيدة المدورة، إلا أن تأصيل هذه التجربة حديثاً وجعلها قوة مؤثرة، يعود الفضل فيه إلى حسب، انظر: طراد الكبيسي، الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩، بغداد: ٩٣.*

تتجرع فـي بـطء، أتـذكر وجهـاً حـاول كويـا القبض على شيء منـه، أتبـين ظـلاً فـي قـدح مملوء حتى النصف،

أتشرب سيدتي؟

(شكراً. لن أمكث غير

دقائق).

معذرة إني أتذكر وجهك

لكن أين رأيتك قبل

اليوم؟

(أتعرفني؟ لكن أخبرني ما

معنى هذا؟ فأنا أيضاً

أتذكر

وجهك، لكني ما كنت هنا

من قبل).

ألـم علـي المعطـف مرتجفـاً، وألاحـق ظـلاً في الـساحات، تلاحقنـي متـسولة مـن أسـمال المبغـى، أتوغـل فـي دهليـز مـنخفض وأسـد علـي البـاب، وأقتعـد الخـشب البـالي، أترقـب دورة مفتـاح، فـي ومـض لفافـة تبغ غائمة تتآكل خمس سنين

(شكراً

يحلو لي أن أرقص لكن

ليس كثيراً)

في الضوء الكدر انسحبت تتلمس كومة أثواب،

(هل توصلني؟)

اكتب لي)

تخفق في المطر العجلات وينفتح البولفار ندياً أحمر، يهجرني الخفق المتسارع كل مساء في البهو الفارغ معطف

سكير منسياً في ركن من بار منطفئ وأراقب من ثقب في الحائط أرملة تتعرى قبل النوم، أرى البولفار ندياً أحمر، أسمع في المطر العجلات، وأسألني: هل أشنق فأراً؟ أم أتوسل عبر الثقب وأنفض عن ثوب الجص المتساقط؟ يومياً أتوغل في الدهليز وأسمع دورة مفتاح في غرفتها وأدير برأسي مشروعاً: هل أسألها عوداً من علبة ثقاب؟ لكني حين أعدت العلبة أمس أجابتني متحصنة بالباب الموصل،

(دعها عندك

قد تحتاج إليها).

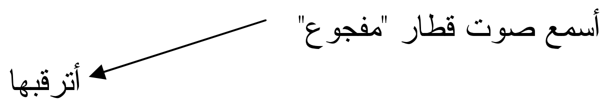
أم أتسلل؟ ها هي تأخذ زينتها وتواجهني وأنا أتقلص عبر الثقب، أحاول أن أتسرب لكني أتقدم في بطء، وتباغتني

ضوضاء نهار آخر، منحصر في الثقب
وها هي تنهض غير مبكرة وتعد الشاي،
وأسحب نصفي الآخر، أنفض عني الجص،
وأغرق تحت غطائي ساعات في النوم،
وتدفع بي خطواتي في الطرقات، وحين تعيد
الأمسية المتلاشية الصفراء الملاحين
إلى الشطآن ودفء المنزل يدعوني بار
ما آوى إلا أجلافاً وهموماً، أسمع صوت
قطار مفجوع، أترقبها[1]

إذ تبدأ وتنتهي في فضاء مكاني واحد، يتحدد أولاً بمكان متصف بالخواء والعبث:

بار ←——— ما آوى إلا ←——— أجلافاً

ثم زمن متقوقع داخل محيط من الانتظار والترقب والإحساس المستديم بالفاجعة القادمة:



وهذه البنية على وفق هذا المضمون الناتج عن طبيعة العلاقة بين زمن القصيدة ومكانها، وما أفرزته من تحولات جزئية عبر تعدد الأمكنة والأزمنة داخل الإطار العام، شكلت أفقاً موسيقياً يتوزع داخل القصيدة بتوزع وتنوع ظلال المكان والزمان فيها.

فالمكان "بار" الذي جاء بصيغة نكرة إمعاناً في إضفاء الصفة الضبابية غير المحددة عليه وبعث اليأس فيه، ينطوي في الوقت ذاته على حركتين:

الأولى، مضطربة غير منتظمة يصدرها إيحاء المفردة "أجلافاً".

والثانية، تمتاز بالهدوء والاستكانة يصدرها إيحاء المفردة "هموماً".

---

[1] *الأعمال الشعرية: ٣٥٧-٣٦٢.*

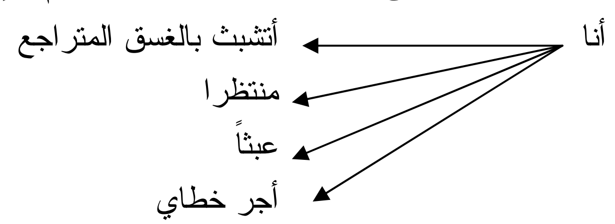
والزمن المنبعث من موحيات الفعل "أترقبها" ينطوي أيضاً على الحركتين نفسيهما، إذ أن "صوت قطار ← مفجوع" يمتاز بالاضطراب والرعب، كما أن حركة الترقب والانتظار والوجل في الفعل "أترقبها" تمتاز بالثقل والبطء ومحدودية الحركة.

إذن ثمة تناسب حركي يعمل على توليد إيقاعات موسيقية معينة، تسهم في تشكيل البناء الموسيقي العام للقصيدة.

ومما يضفي على القصيدة زخماً موسيقياً جديداً تعدد الأصوات فيها وتنوعها، وأول هذه الأصوات التي تبدأ بها القصيدة هو صوت الماضي القريب الملتصق والمتواصل مع الحاضر ويتردد فيها وكأنه صدى "خمس سنين".

إن هذا المدى الزمني "خمس سنين" فقد في النص دلالته الزمنية من خلال اكتسابه دلالة صوتية، لأنه تجمع "في قدح مملوء حتى النصف"، وتصطف هذه الدلالة في الجانب السلبي الناقص من التجربة "قدح مفجوع".

والصوت الثاني هو صوت المغادرة والوداع "صوت قطار"، وهو صوت متكرر ورتيب يبعث على الملل واليأس والبحث المحكوم بالإعدام:



أما الصوت الثالث فهو شخصية "الأنثى" في القصيدة، وهو صوت مغادر أيضاً وقلق بدلالة "لن أمكث ← غير دقائق".

والصوت الرابع المهيمن صوت "أنا الشاعر" وهو صوت باحث

بلا جدوى، ويتحرك عبر الأصوات الثلاثة آنفة الذكر، صوت الماضي "خمس سنين" الذي يتحول إلى "ظل في القدح مملوء حتى النصف"، وصوت القطار الذي يوغل عبثاً في زمن خال من الدلالة، وصوت الآتي الذي يتردد بين فضاء القصيدة المتصور مرة والحلمي مرة أخرى.

وبما أن القصيدة تنهض في بنيتها التركيبية على تقنية تدويرية كلية، فإن أسلوبي السرد والحوار وما يخلفه من حركات إيقاعية متناوبة، يتحركان في مناخ فني مناسب.

إذ تبدأ القصيدة بداية سردية محض في سطورها الأربعة عشر الأول، يتدخل بعدها حوار مقتضب قائم على الاستفهام وأشبه ما يكون بإشارات إيقاعية سريعة. ثم ما يلبث السرد أن يعود مرة ثانية ليلقي بظل من البطء الإيقاعي على حركة الحالة الشعرية. وعلى مدى ستة من سطور القصيدة، تعقبه جملة حوارية واحدة، بعدها جملة سردية، ومن ثم جملة حوارية أخرى، ليرجع بعد ذلك السرد إلى هيمنته الأولى عبر أربعة عشر سطراً تنتهي بجملة حوارية، تترك بعدها الفرصة كاملة للسرد كي يهيمن على خاتمة القصيدة لتنتهي به كما بدأت.

وهذا التناوب الأسلوبي يعمل على تناوب الحركات الإيقاعية داخل فضاء القصيدة الموسيقي، ويقوم الحوار بمهمة أداة إيقاعية موقفة للتتابع السردي الممل والرتيب.

ومن خلال فحص تطور الحركة الفعلية داخل دائرية النص، يمكننا أن نكتشف تطور الحدث الدرامي، إذ أن البنية الأساس للنص هي بنية حكائية قائمة على حدث متسلسل حكائياً، إنه ليس حدثاً مجرداً إنما هو حدث مشحون بتاريخ خاص وتجربة إنسانية ووجودية غاية في التنوع والغنى. وهذا ما يفسر سيطرة الأفعال المضارعة المتعاقبة تعاقباً درامياً وما تثيره من إيقاعات موسيقية متقاربة في عموم النص.

تتسم موسيقى القصيدة كما هو واضح بإيقاع سريع متدفق بسبب التدوير وتناوب أسلوبي السرد والحوار كما قلنا، فضلاً عن الحضور الفعلي غير العادي الذي استطاع توجيه القصيدة هذه الوجهة الإيقاعية القائمة على الحركة والتدفق والتتابع، إذ تجاوزت أفعال القصيدة بمختلف صيغها الثمانين فعلاً وهو ما يتناسب تماماً مع بنية التدوير الكلية.

ومن الأسباب الأساسية التي أسهمت في سرعة الإيقاع هو البحر الشعري الذي نهضت عليه القصيدة "المتدارك" بتفعيلته المبتورة ذات السرعة الواضحة "فعلن – –" وتفعيلته المخبونة ذات السرعة الأقل "فعلن ب ب—".

ومن خلال استقراء الخارطة العروضية للقصيدة في محاولة لكشف نمط إيقاعها، يمكننا التعرف على حجم كل تفعيلة من هاتين التفعيلتين، وتأثير ذلك في طبيعة النسق الإيقاعي.

إن التفعيلة المخبونة "فعلن ب ب–" ذات السرعة الأقل جاءت بمقدار مرة ونصف المرة قياساً إلى التفعيلة المبتورة "فعلن – –" ذات السرعة الأكبر.

فحجم التفعيلة المخبونة كان "٢١٦". تفعيلة، وحجم التفعيلة المبتورة كان "١٤٤" تفعيلة، أي أن النسبة بينهما "٢/٣".

ويتناسب هذا مع حجم الحضور السردي والحواري في القصيدة، إذ أن أسلوب السرد الأقل سرعة هو المهيمن الأساس على حركة القصيدة قياساً إلى أسلوب الحوار الأكثر سرعة، مما سبب تلويناً وتنويعاً إيقاعياً بقدر متناسب ووفق هندسة موسيقية واضحة وبارعة.

٣- بنية التكرار:

- التكرار مصطلحاً فنياً:

يتحدد مفهوم التكرار في أبسط مستوى من مستوياته بـ ((أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفاً، أو يأتي بمعنى ثم يعيده. وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحداً وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفاً، فالفائدة في الأتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين))[١]، وحين يدخل التكرار في المجال الفني فإن قدرته على التأثير في هذا المجال تتجاوز هذه الفائدة، إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفني ليتحد مفهومه في "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية كما هي الحال في العكس، والتفريق والجمع مع التفريق ورد العجز على الصدر في علم البديع العربي"[٢] وبهذا فإن وجوده لاسيما على الصعيد الشعري له أهميته الكبرى في عملية الإيقاع -ضروري وعضوي حتى ولو كان في أبسط مستوياته[٣].

غير أن طبيعة التجربة الفنية -ولاسيما الشعرية منها- هي التي تفرض وجوداً معيناً ومحدداً للتكرار، وهي التي تسهم في توجيه تأثيره وأدائه بالقدر

---

(١) *معجم النقد العربي القديم*، جـ١، ٣٧٠.

(٢) *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، ١١٧-١١٨.

(٣) *عضوية الموسيقى في النص الشعري*، ٥٩/ نقلاً عن:
Criticism and Medival Poetry 89.

الذي يجعل من القصيدة كياناً فنياً لنظام تكراري معين.

وربما بلغت ظاهرة التكرار في القصيدة العربية أقصى تأثير وحضور لها في القصيدة الحديثة، إذ أسهمت كثيراً ((في تثبيت إيقاعها الداخلي وتسويغ الاتكاء عليه مرتكزاً صوتياً يشعر الأذن بالانسجام والتوافق والقبول))[1].

كما أن هذا الانسجام قد تجاوز هذا البعد الإيقاعي في التأثير، متدخلاً حتى في تشكيل البنية الدلالية للقصيدة من خلال النظم المختلفة والمتباينة التي يمكن أن يأتي عليها التكرار، فهو ((يجيء على مستويات عديدة لا يمكن حصرها حصراً كاملاً))[2]، نتيجة لارتباطه بقدرات الشعراء المستمرة على الابتكار والتجديد والتجريب بما يناسب طبيعة التجربة الشعرية ووحدتها.

من هنا يمكن القول إن البنية التكرارية في القصيدة الحديثة أصبحت تشكل نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة، يقوم هذا النظام على أسس نابعة من صميم التجربة ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التأثير، من خلال فعاليته التي تتجاوز حدود الإمكانات النحوية واللغوية الصرف، لتصبح أداة موسيقية – دلالية في آن معاً.

إن ذلك إنما يساعدها على أن تؤدي دوراً شعرياً مهماً، انطلاقاً من أساس كونها مكملاً موسيقياً للكيان التشكيلي العام للقصيدة.

– نظام التكرار:

إن القصيدة الحديثة حاولت في سبيل تشكيل نظامها الموسيقى الحديث، الإفادة من كل المعطيات الممكنة التي تسهم بنحو أو بآخر في رفد هذا النظام بإمكانات جديدة تزيد من تعقيده وثرائه.

والموسيقى في هذه القصيدة لم تعد تجد ((شرط تولدها فقط في الأوزان المعروفة أو في وزن ما معين، بل تجد شرط تولدها أيضاً وربما بشكل أفضل في تقطيعات وفي توازنات لا متناهية، تجده في التقابل والتشاكل، في التكرار على أنواعه: التكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات، والذي هو تكرار لأصوات، لمسافات زمنية لغوية، وقد يكون اللفظ كما قد يكون المعنى هو حدود هذه

---

[1] *د.عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر ١٩٨٩/٥.*

[2] *الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب: ٥.*

المسافات أو فاصلتها))[١].

ولذا فقد استخدم التكرار بوصفه تقنية استخداماً فعالاً في القصيدة الحديثة، ونهض من حيث المبدأ على أساس ((إعادة الفكرة باللفظ متنوعة أو بالألفاظ نفسها أحياناً. وهذا يتطلب قراءة تكرارية تتجاوز استقلال البيت أو الجمل الشعرية الصغرى))[٢] وتنظر إلى النص الشعري الحديث نظرة كلية متلاحمة الأجزاء وذات بناء نسيجي موحد، تعمل التقنيات المستخدمة فيه على الوصول إلى أمثل حالة شعرية يمكن أن يكون عليها.

ويجب النظر إلى التكرار في ضوء هذه الفعالية التي يقوم بها على أنه ليس مجرد تقنية بسيطة ذات فائدة بلاغية أو لغوية محدودة، إنما يجب النظر إليه على أنه ((تقنية معقدة تحتاج إلى تأمل طويل يضمن رصد حركيتها وتحليلها))[٣] انطلاقاً من معطياتها ومستويات أدائها وتأثيرها في القصيدة، فضلاً عن دورها الدلالي التقليدي الذي أطلق عليه القدماء (التوكيد)، وفائدتها في جمع ما تفرق من الأبيات والمقاطع الشعرية[٤].

إن التكرار المستثمر شعرياً يتوقف نجاحه على مدى الوعي الشعري الذي يتحكم في استخدامه واستثثاره بنصيب وافر من التشكيل، فهو يمكن أن يحيي الكلمة وأن يميتها في الوقت عينه، لأن التكرار يمثل في حقيقته نقطة توقف تهدد طغيان الإيقاع، إذ تنتفخ الكلمة وتسمر الانتباه مما يبعث على الخشية من سيطرة التكرار الآلي الذي يعطل الوعي، إذ يعطي الكلمة وزناً في البداية ويجعل الوعي يتوقف عندها، ثم ما يلبث أن يفقدها وزنها كأنها لم تكن، لتعود هيمنة الإيقاع وجمود الحركة على الفضاء الموسيقي للقصيدة[٥].

لذلك فإن التكرار الشعري البارع الذي ينم على وعي فني متقدم، يجيء في القصيدة على وفق أشكال مختلفة موظفة أساساً لتأدية دلالتها[٦] بأسلوب يضفي على التشكيل عناصر إبداعية جديدة تحقق له شعرية أكبر.

وبذا فإن التكرار في هذه الحالة لا يصبح نوعاً من أنواع العجز الشعري،

---

[١] *د.يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٧، الرباط: ١٧-١٨.*
[٢] *حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة، ص٢١.*
[٣] *الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق، ص٢١٨.*
[٤] *محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص٦١.*
[٥] *غيورغي غاتسف، الوعي والفن، ص٧٨.*
[٦] *يمنى العيد، مجلة الكرمل، العدد ٢، ١٩٨٢، ص١٤٧.*

إنما ((يصير فضيلة في الشعر))[1] إذا ما استخدم على النحو الذي يقف تماماً عند حدود الحاجة الشعرية القصوى له، أما إذا استمر التكرار في القصيدة حتى يتعدى الحدود فذلك هو الدخول في الفقدان إلى صفر المدلول، وهو انسحاب التكرار عن المركز وأبعاده إلى جهات هامشية للموسيقى[2]. إن ما يضلل الشاعر ويوقعه في هذا المزلق التعبيري، السهولة والقدرة المتاحة على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية فيه، بوساطة استخدام تكرار يوهم بأنه جمال في حد ذاته ويحسن الشاعر صنعاً بمجرد استخدامه، في الوقت الذي خرج فيه التكرار في القصيدة الحديثة من هذا الفهم الخارجي الضيق، واستعمل فيها بوصفه الشاعر وفاعلية مخيلته ووعيه على الانتقال به إلى مستوى إبداعي خلاق[3] وإخراجه من حدوده الدنيا في المتعة المجردة والإيقاع المجرد.

فالتكرار في هذه العملية التي يشوبها التعقيد والتركيب ((يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة واحدها قانون التوازن، ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها. إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً، وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لابد للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها))[4]، بما ينسجم تماماً مع كل عناصر التشكيل في القصيدة وبما يستجيب لواقع التجربة وخصوصيتها وثرائها.

– أشكال التكرار:

إن محاولة حصر أشكال التكرار المستخدمة في القصيدة الحديثة لا يعد أمراً سهلاً وميسوراً بالقياس إلى حجم المنتج الشعري لهذه القصيدة حتى وإن حددت بجيل أو جيلين، وذلك لأن قابلية الشاعر الحديث على استحداث نظم تكرارية جديدة بما ينسجم مع وعيه وثقافته المعاصرة والمتنوعة من جهة، ومع ثراء وعمق تجاربه الحيوية من جهة أخرى، يجعل من إمكانية ملاحقتها بدقة ورصد حركيتها من الأمور الصعبة نسبياً.

---

(1) *عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة -دراسات بنيوية في الأدب العربي- دار الطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٢، بيروت، ص١٠.*

(2) *رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ١٩٨٨، الدار البيضاء، ٤٤، ٤٥.*

(3) *قضايا الشعر المعاصر، ص٢٥٧.*

(4) *قضايا الشعر المعاصر، ص٢٥٧.*

إن ((أشكال التكرار متنوعة جداً، منها عودة لازمة على فترات منتظمـــة، واستعادة مقطع البداية في الخاتمة، مما يسمح للفكرة الشعرية بأن تلتف حـــول نفسها وتغلق القصيدة، وهكذا تشدد على انطباع الـــــ (حلقـــة) والـــــ (دائـــرة المغلقة))[1]، فضلاً عن أشكال أخرى يمكن رصد أهمهـــا وأوســـعها انتـــشاراً وتحديدها بما يأتي[2]:

٢-١-التكرار الاستهلالي:

يستهدف التكرار الاستهلالي في المقام الأول الضغط على حالـــة لغويـــة واحدة، توكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي.

ففي قصيدة (دعوة للتذكار) للشاعر محمود درويش مثلاً يتكرر الفعل (مر) أربع مرات في مستهل القصيدة:

مري بذاكرتي!
فأسواق المدينة
مرت
وباب المطعم الشتوي
مر
وقهوة الأمس السخينة
مرت.
وذاكرتي تنقرها..
العصافير المهاجرة الحزينة
لم تنس شيئاً غير وجهك
كيف ضاع؟
وأنت مفتاحي إلى قلب المدينة؟[3]

---

[1] *سوزان بيرانا، جمالية قصيدة النثر: ٣١.*

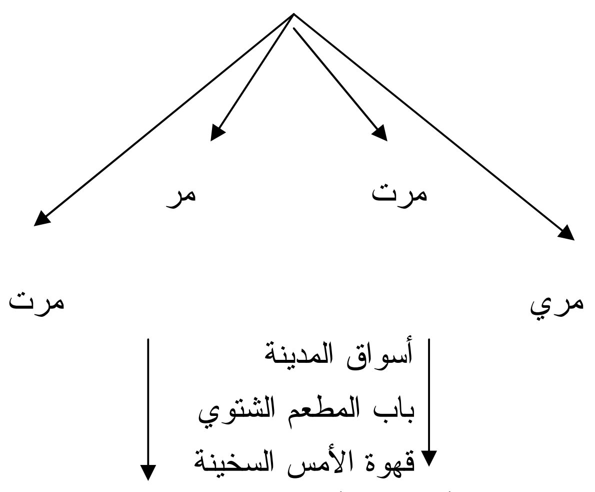
[2] *إن هذه الأشكال التكرارية يمكن رصدها في أغلب دواوين شعر هذين الجيلين، لما يشكله التكرار من حضور استثنائي في بنية القصيدة الحديثة.*

[3] *ديوان محمود درويش، المجلد الأول: ٢١٧-٢١٨.*

أسند الفعل (مر) في المرة الأولى إلى ياء المخاطب (مري)، وفي المرتين الثانية والرابعة إلى تاء التأنيث الساكنة (مرت)، وفي المرة الثالثة إلى ضمير المخاطب (مر). وهذا التكرار بحرف في مقدمة القصيدة توكيداً دلالياً يستند إلى مناخ الاستذكار والتأمل والاسترجاع، توكيداً إيقاعياً متوالداً من تكرار صوتي في (الميم والراء المضعفة).

ويخرج التكرار الشعري هنا إلى وظائف جديدة أكبر من مجرد التوكيد وتحقيق التناسق الإيقاعي.

فالتكرار الرباعي للفعل (مر) بصيغه المختلفة يسيطر على مقدمة القصيدة، ليشكل مظلة شعرية تهيمن على مناخ القصيدة وتحتويها، كما يمكن ملاحظته من خلال هذه الترسيمة:



وبذلك فإنها تحقق توافقاً وانسجاماً تامين بين الإيقاع الصوتي المتولد عن تكرار الأصوات في الفعل المتكرر (مر)، وبين توزيع ذلك على أعمدة المظلة الشعرية بصرياً، مما يؤسس نمطاً من التناسق الإيقاعي المتولد بفعل التكرار الاستهلالي.

ويستهدف التكرار الاستهلالي أيضاً الإحاطة بوضع شعري معين، ومنحه سمة دلالية واقعية محددة ليس من خلال التكرار ذاته، بل ومن خلال التكرار ذاته، بل ومن خلال ظلاله ومتعلقاته اللغوية والدلالية كذلك.

ففي قصيدة (منزل رقم ١٧) للشاعر محمد القيسي يتكرر الفعل المضارع المنصوب المسبق باللام (لتسقط) أربع مرات، ثلاث، مرات في الأسطر الأربعة الأولى، وتمتد صورة التكرار الأخير إلى منتصف القصيدة تقريباً:

لتسقط الأزهار في كوبي

لتسقط الأوراق

خضراء أو صفراء

ليسقط القش الذي قد طيرته الريح في جفني،

في كوبي

وليعتكر نبعي

وليكتمل شحوبي

لابد لي أن أحتسي وقتي

وأن أضم كوبي
وجرعة فجرعة
مواصلاً حروبي
وأن يظل النهر
مسدسي وخطوتي إلى حبيبي
وليسقط الغبار
على ملابسي وصدري
وليملأ الحصى طريقي
والشوك شرفتي
والموت باب الدار
أما نسيت كوبي..
وعاف قلبي الماء
أو صاح من ذنوبي
عليك يا يدي..
عليك يا قصائدي
عليك يا دروبي
دمي، دمي عليكمو فتلحرسوا حبيبي[١]

وإذا ما أضفنا التكرار الآخر الذي حصل في (ليعتكر –ليكتمل)، فإن مناخاً من الإيقاع الأمري المتسارع ينشر ظلاله على مقدمة القصيدة ويدفعها دلالياً باتجاه معنى الهدم والتساقط الداخلي الذي يتوازن مع سرعة حركة القصيدة.

إن التكرار الاستهلالي هنا وعبر الأرضية التي يقع عليها تأثير الفعل المتكرر، وهي على التوالي (الأزهار /الأوراق/ القش، الغبار) وبسياقاتها الدلالية المتشابكة تحدد جزءاً مهماً من مصير القصيدة وشكلها الإيقاعي.

٢-٢-التكرار الختامي:

يؤدي التكرار الختامي دوراً شعرياً مقارباً للتكرار الاستهلالي، من حيث

(١) كتاب الفضة: ١١٤-١١٥.

المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أنـــه ينحو منحى نتجياً في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة.

وإذا ما جاء هذا التكرار تكريساً لرسالة عنوان القصيدة كما هو الحال في قصيدة (نغني في الطريق) للشاعر أحمد عبد المعطي حجـــازي، فـــإن العمـــق التأثيري له يكون له أكثر اتساعاً وأهمية:

على الباب الجنوبي انتظرناه

تلاقينا بعرض طريقه، زنداً إلى زند

وحين أتى، ولف صهيله، الوادي احتضناه

وروضناه خلف حوائط السد!

وفلاحون نحن هنا ... بلا أرض، ولا أبناء

نسير جماعة في الشمس،

يقصر ظلنا ويطول، يقصر ظلنا ويطول

ونحن نسير، نبحث في بلاد الله عن بلد

ننام بظل، مسجده،

ونشرب شاينا في باب مقهاه

ونمضي والفؤوس على كواهلنا، من المهد إلى اللحد!

تكاثر جمعنا في الشمس، وامتلأت بنا الصحراء

أكل الناس فلاحون أغراب

بلا أرض، ولا أبناء؟

أكل الناس ينتظرون ما يأتي من السودان من أبناء؟

وما يعبر طي الريح من ود

ويصهل في امتداد الأفق، يستطلع مجراه

ويعدو مائج الكفلين والكتفين

يطير شعره المغسول في الشرد

ويطعن بالقوائم جبهة الأشياء؟

* * *

يسيل العرق الساخن من أجسادنا السمراء
ومن جسد الجواد الجامح الغاضب
ونحن نشد أضلعنا على أضلاعه الصخرية الحمراء
ونحن نسير عكس الريح والمد
نصيح بنشوة وحشية في الشمس والصحراء
نصيح كأنما استيقظ فينا روحنا الغائب:
تكفأ هاهنا، واركض على أكتافنا الشماء
وتوج شعرنا بالعشب والزبد
فسوف نعود فوقك راكبين، نسوق بالأيدي
مراكب تحمل الخيرات
عرائس من بحيرات الجنوب، مخضبات الساق والنهد
وأطياراً من الغابات
وأمطاراً ملونة، وأشجاراً
وعطراً من بلاد الهند والسند

* * *

يعود القمر الشرقي في مايو
ليبني عشه الفضي فوق تلالنا الجرداء
ونحن نعود ماكنا
رجال من قرى ضاقت منافذها على الآباء
فأرسلت البنين على مطاياهم
وأعطتهم عصي الخيزران يلولبون بها
على الطرقات
وأعطتهم على الأذرع اسم الأب والجد
وأمثلة عن الصبر الجميل، وبضع أغنيات
فأغنية عن الحب، وأغنية عن الغربة
وأغنية عن السجن، وأغنية عن التوبة

وأغنية عن الوعد

نغني في الطريق، ونحن ننظر خلفنا لبيوتنا الجرد

نغني حينما نستقبل الإماء

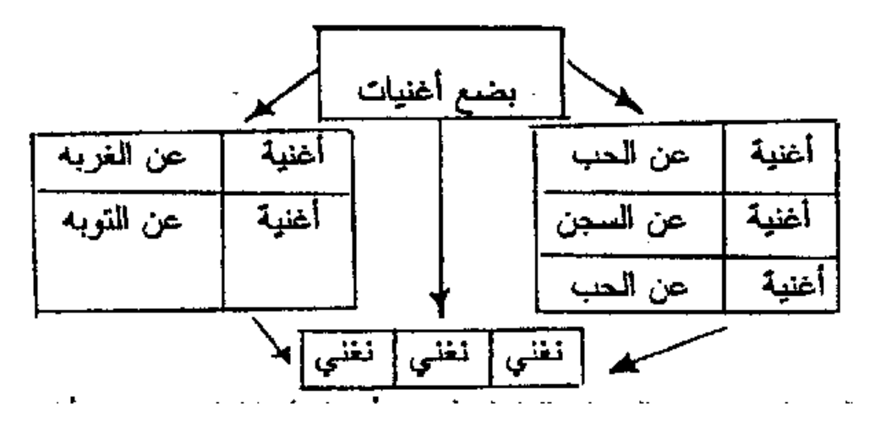
وحين تلوح أسوار المدينة، تخطف الأبصار في البعد

نغني حين ننظر من شبابيك القطار لأرضنا الخضراء[1]

فالقصيدة التي افتتح الفعل المضارع (نغني) بنية العنوان فيها، وتلاحقت فيها الأفعال على النحو متنوع وغزير ومثير، إنما هي سرد غنائي مفتوح تنساح فيه العواطف بلا ضابط محدد..

ويشمل هذا التوصيف كذلك المقطع الأخير (الختامي) الذي يبدأ بالتحديد والتمركز من خلال إنشاء هندسة لغوية فيها من الانتظام الشيء الكثير.

ويبدأ هذا المقطع الذي يخضع للتكرار عملياً في (بضع أغنيات)، وهي عبارة شعرية يمكن أن تكون عنواناً ثابتاً للقصيدة، يخضع بعدها للتفصيل والعرض على النحو الآتي:



فالأغنيات التي تفرعت من العنوان الداخلي (بضع أغنيات) تلاحقت بتكرار أفقي متطور دلالياً من خلال تسلسل موضوعات هذه الأغنيات الخمس (الحب الغربة السجن الغربة الوعد) التي تبدو على شيء من المنطق في الترتيب.

ثم ما يلبث الفعل المضارع الذي افتتح بنية العنوان أن يظهر ليتكرر ثلاث

---

[1] *ديوان أحمد عبد المعطي حجازي: ٣٢٩-٣٣٣.*

مرات حتى آخر سطر في القصيدة، معززاً بذلك التكرار الذي تعرضت لـــه مفردة (أغنية)، مكرساً بذلك وضعاً إيقاعياً ودلالياً واحداً عبر نـص شـعري غنائي أقرب إلى النشيد.

وربما كان الفضاء الموسيقي الذي منحه البحر الوافر بتفعيلتـه الكاملـة المحدودة الحضور في القصيدة (مفاعلتن ب –ب ب–)، والمخبونـة المهيمنـة الحضور (مفاعلين ب – – –)، هو الذي منح التكرار فرصة التأثير والفعل بما يجعل من خاتمة القصيدة احتفالية إيقاعية يصنعها التكرار.

وكذلك الحال في قصيدة (الشاعر وأميرة الموت) للشاعر حميد سعيد التي يحاول فيها تشخيص الموت وأنسنته وعده مستودعاً حقيقياً للـصدق والـصفاء والحرية:

لا.. لا تقرب مني

لم تعرفني بعد...

لا.. لا

فأنا الريح الشرقية

نبتة أحقاد برية

فارحل ورؤاك الشعرية

دعني في عاري

لا تلمسني، لا تدخل داري

فأنا يا هذا حقد وشرور

وأنا يا هذا لم يدخل بيتي نور

أمجادك ماذا تعنيني؟

وفقدت على الدرب يقيني!

وسخرت على الدنيا هزأ!

لم آبه حتى لظنوني

القر يعيش بأعماقي

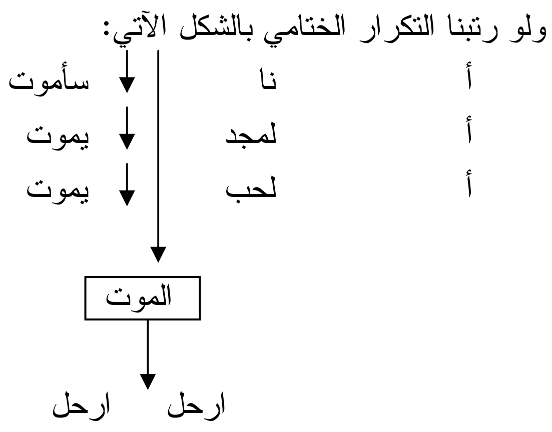
وندائي مات وأشواقي

رحلت واجتازت جبهتنا

فالموت هنا في قريتنا
بسمة أطفال سحرية
كركرة جذلى... حرية
فأنا سأموت
والمجد يموت
والحب يموت
فالموت أريج الصدق هنا
فارحل.. ارحل
عن قريتنا[1]

إن التكرار الذي يعزز الجزء الثاني من عنوان القصيدة الرئيس (أميـرة/ الموت) ويطرح هندسته الشكلية عبر ثلاثة أفعال متلاحقة (سأموت/ يمـوت/ يموت) تستقر كلها في مستودع اسمي، إنما يقدم شكلاً إيقاعياً يقوم على التلاحق الصوتي المنبعث من صوت الواو الممدود المسبوق بمـيم مـضمومة، ومـن التركيز الدلالي الذي يستقر في مفردة (الموت) المشفوع مباشرة بالفعل (ارحل) المكرر.

ولو رتبنا التكرار الختامي بالشكل الآتي:



لاكتشفنا أن الأفعال المتكررة (سأموت يموت يمـوت) تتكـرر فـي الأجزاء السائبة في السطور الشعرية، وبذلك فإنها تستغل كامل المدى المفتوح إيقاعياً وهو يفرض مداً موسيقياً بطيئاً، ما يلبث أن يتحرك بـسرعة موسـيقية

[1] *ديوان حميد سعيد: ١٣٠-١٣٢.*

أكبر في مفردة (فالموت) التي تعقب تماماً تسلسل حركة الأفعال المكررة، مما يحقق انعطافة إيقاعية وتوكيداً دلالياً لفعل الموت واستئثاره بنصيب وافر من مساحة القصيدة.

٢-٣-التكرار المتدرج (الهرمي))

يعد التكرار الهرمي أحد أهم أنواع التكرار فنية، لما يحتاجه من قدرات شعرية تستلزم بناء شكلياً على شيء من التعقيد، يفضي إلى نتائج شعرية مهمة، يقف في مقدمتها الإسهام الكبير في تطور إيقاعية القصيدة وتعميق طاقاتها الموسيقية.

ويخضع هذا التكرار ضرورة إلى هندسة تتبع أساساً من طبيعة تجربة القصيدة وما تفرضه من صيغة تكرارية تتلاءم مع واقعها وخصوصيتها.

ففي قصيدة (حجر) للشاعر سعدي يوسف تتكرر مفردة (حجر) التي جاءت عنواناً للقصيدة، بهندسة هرمية تتوافر على قدر مهم من الانسجام والاتساق والمواءمة من خلال الموحيات العامة للمفردة ذاتها، والاستثمار الكامل لهذا الإيحاء داخل البناء العام للقصيدة:

كان صخراً، وكلمته
حجراً مهملاً، بين بيتي وباب السماء الأليفة
حجراً لم يلامس يداً
حجراً كان بين الندى والشموس الألفية
حجر
للنبي الذي كان يلعب
أو للصبي الذي كان يتعب
للنجم إذ ينطفي
حجر
والمطارد إذ يختفي
للبلاد التي كرهتني.. حجر
أيها المتطامن بين الندى والشموس الأليفة
هل تظل السماء الأليفة

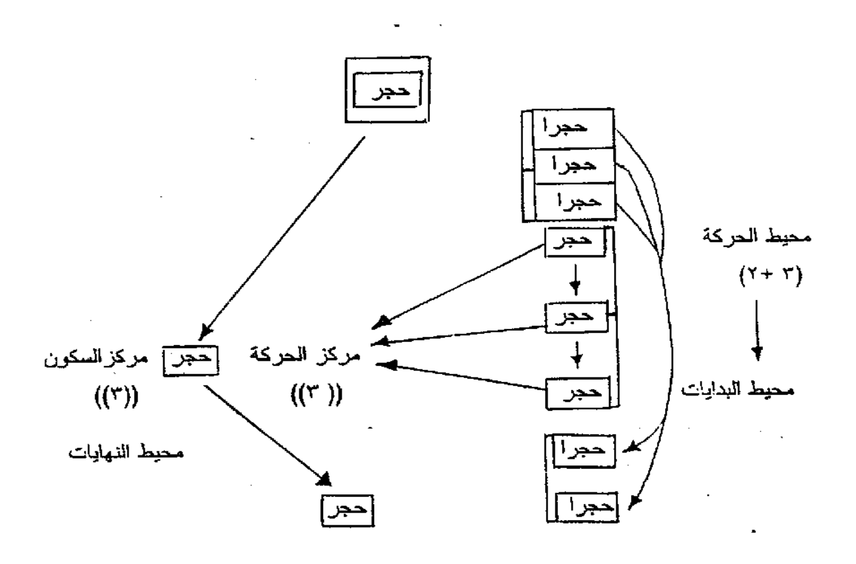
مثلما جئتها

حجراً أزرقاً

حجراً أورق الشفتين

شفه من حجر؟

بالإمكان فهم هذا الدور بمعاينة المرتسم الآتي معاينة دقيقة:



إن هذا المرتسم يمثل خارطة شعرية للقصيدة، تمثل السياق التكراري لمفردة (حجر) وحركتها الإيقاعية المختلفة على مساحة النص.

ثمة مركز للحركة ومحيط للحركة ومركز للسكون وعلى النحو الآتي:

<u>مركز السكون:</u>

ويتمثل في المفردة (حجر) التي جاءت (ساكنة)، ابتدأت بعنوان القصيدة وانتهت بآخر مفردة فيها مشفوعة بعلامة الاستفهام (؟)، وقد شدت المفردات بسكون آخر للمفردة في منطقة وسيطة من سواد القصيدة، كي تمثل أحد محيطي القصيدة وهو (محيط النهايات) الذي يفرض بطئاً إيقاعياً.

<u>مركز الحركة:</u>

ويتمثل في مفردة (حجر) المنونة بالضم، التي تجيء بتكراراتها الثلاثة المتعاقبة في قلب القصيدة، ممثلة جوهر حركتها الإيقاعية والدلالية، وتتمتع

بانسيابية حركية إيقاعية واضحة.

محيط الحركة:

وهي (محيط البدايات) المتمثلة في التكرارات الخمسة لمفـــردة (حجـــراً) المنونة بالفتح، وهي تحيط بمركز الحركة من خلال ثلاثة تكرارات في المقدمة وتكرارين في الخاتمة، وهي تمثل سنداً إيقاعياً على شيء من السرعة، بالقـــدر الذي يوازي بطء الحركة في المحيط المقابل (محيط النهايات).

وقد تكون صورة التكرار الهرمي أكثر وضوحاً في قصيدة الشاعر مريـــد البرغوثي (في القلب):

في الكون كواكب

في الكواكب الأرض،

في الأرض قارات،

في القارات آسيا،

في آسيا بلاد،

في البلاد فلسطين،

في فلسطين مدن،

في المدن شوارع،

في الشوارع مظاهرة،

في المظاهرة شاب،

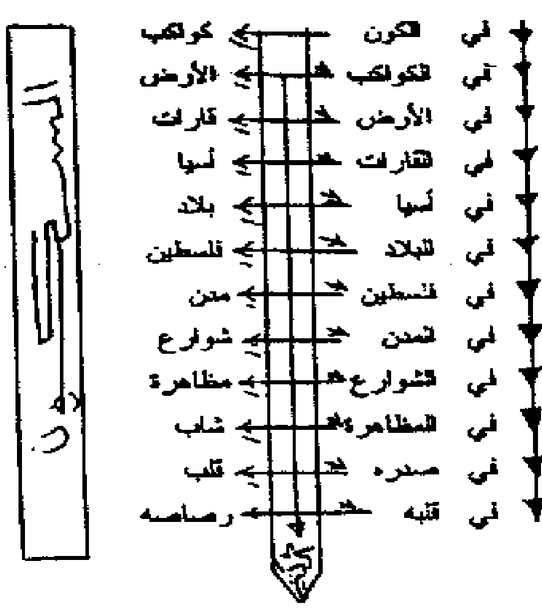
في صدره قلب،

في قلبه رصاصة[1]

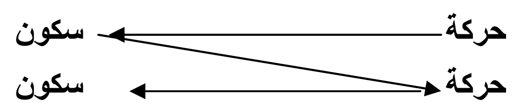
إذ تنطوي على هندسة تكرارية غاية في التنظيم والدقة، تخضع معها هذه الهندسة لتحولات إيقاعية متناظرة بين الحركة والسكون والسكون والحركة، ويمكن إخضاع القصيدة لمرتسم يوضح قانون التكرار فيها وطبيعة التحولات الإيقاعية:

---

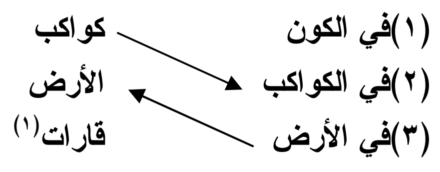
[1] *مجلة لوتس، العدد ٦٥/٦٦، ١٩٨٨، تونس: ٢٢٤.*



تقوم البنية الإيقاعية في النص على أساس تعاقب الحركة والسكون بالشكل الآتي:



وعلى أساس تكرار مقاطع صوتية كاملة في كل سطرين شعريين متلاحقين، بحيث يكون كل سطر شعري يتوسط سطرين شعريين، هو حاصل جمع السطرين كما في الشكل الآتي:



ويعمل حرف الجر المكرر (في) على مدى الأسطر الاثني عشر على تعميق ((مجرى داخلية البنية الشعرية العامة القائمة على مشهد اسمي خال من

---

[١] *محمد صابر عبيد، مقال (سردية النص وتراعي الأمكنة)، مجلة الطليعة الأدبية، العدد ٥-٦، ١٩٩٠، بغداد.*

ديناميات الأفعال وطاقتها الإنجازية)[١].

إن الحركة الإيقاعية في النص تنهض بها عبر نظام التكرار "قوى فعلية صريحة كامنة خلف القوى الاسمية العامة، إذ "يطرح المكان نماذجه عبر مسيرة شعرية يتداعى فيها الاتساع المكاني بطريقة تدريجية تنازلية"[٢].

فمن اللامحدود "الكون" يتحول المكان إلى المتصور البعيد العلوي "كواكب"، ومنه إلى تحديد الأمكنة داخل الجزئي العام "بلاد"، إلى المخلص المكاني "فلسطين"، إلى نمط محدود من مكوناته المكانية "مدن"، إلى مساحة مهندسة فاعلة منها "شوارع"، لينتهي المكان في ترصينه الأرضي إلى الفعل الكامن في الصيغة الاسمية "مظاهرة"، الذي يحول المكان إلى مسرح عمل أخذت فيه مفردة (المظاهرة) شكلاً جسدياً كتلوياً ملتحماً ما يلبث أن يختزل إلى نموذج محدد منه (شاب)، ويختصر عضوياً إلى (صدره)، ثم يتقلص العضو الجسدي ليصل إلى المركز (قلبه)، الذي يتحضن (رصاصة). فـ (الكون) عبر كل هذه السلسلة المتدرجة (نزولاً) يتحول إلى (قلب) (تخترقه) (رصاصة)[٣].

٢-٤-التكرار الدائري:

ينهض التكرار الدائري على تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة، ربما لا يجيء التكرار في جمل الخاتمة مطابقاً تماماً لجمل مقدمة القصيدة، إنما يتطابق في جزء كبير منه مع الحفاظ على روح التكرار ومناخه، مع احتمال حصول نتيجة تبرر تطور إنجاز فعل القصيدة على الصعيد الدلالي.

ولو أخذنا قصيدة (كبرياء) للشاعر بلند الحيدري مثلاً، وفحصنا هذا التكرار فيها، لوجدنا أن القصيدة تتشكل على أساس هذا التكرار الذي يمثل هيكلها العام:

أنت التي لا تدركين

ماذا أريد

---

[١] *محمد صابر عبيد، مقال (سردية النص وتراعي الأمكنة)، مجلة الطليعة الأدبية، العدد ٥-٦، ١٩٩٠، بغداد.*

[٢] *محمد صابر عبيد، مقال (سردية النص وتراعي الأمكنة)، مجلة الطليعة الأدبية، العدد ٥-٦، ١٩٩٠، بغداد.*

[٣] *مجلة الطليعة الأدبية، العدد ٥-٦، ١٩٩٠.*

ولعل لو أدركت قلت لآخرين

وبضحكة رعناء مثل الآخرين

ماذا يريد..!؟

ومحوت هاتيك السنين

وتصلب الوجه الحزين

ولعدت أزحف من جديد

في مدفني الرطب الوحيد

في خافق كملاجئ المتشردين

كغد اللصوص الخائفين

ماذا أريد..!؟

لصرخت بالظل الذي يهتز في خجل مهين

لصرخت بالوجه الحزين

وبكل ما حملته هاتيك السنين

ماذا تريد..!؟

ولعدت أضحك مثلهم..

كالآخرين

أنت التي لا تدركين

ماذا أريد

لم تسألين

عما أريد

أنا لا أريد

أنا لست مثل الآخرين(١)

فالمقدمة التي استهل بها الشاعر قصيدته تكررت في الخاتمة بصورة أخرى، معززة في ذلك الكثير من المفردات مع الحفاظ على أشكالها الصوتية وأبعادها الدلالية.

---

(١) *ديوان بلند الحيدري*: ٢٦٠-٢٦٢.

ويمكن تقديم بيان إحصائي بسيط يشكل مقابلة بين المقدمة والخاتمة:

المقدمة		الخاتمة
أنت التي لا تدركين ماذا أريد	⟷ ⟷	أنت التي لا تدركين ماذا أريد
ماذا يريد..!؟	⟷	عما أريد أنا لا أريد
قلت لآخرين مثل الآخرين	⟷	مثل الآخرين

ويكشف هذا البيان الإحصائي البسيط حجم التكرار المتوازن بين المقدمة والخاتمة، بما يؤكد دائرية التكرار وما ينتج عنها من قيم إيقاعية نابعة من التردد المتباين للأصوات المتجانسة.

ففي حين تتكرر الجملة الأولى نفسها (أنت التي لا تدركين /ماذا أريد) في المقدمة والخاتمة بلا زيادة أو نقصان من حيث الوضع والتركيب، فإن الفعل (يريد) يتكرر مرة واحدة في المقدمة ومرتين في الخاتمة (أريد/ لا أريد).

وعلى العكس من مفردة (الآخرين) التي تتكرر مرتين في المقدمة ومرة واحدة وفي الخاتمة.

يعمل هذا التباين المنتظم في توزيع مفردات التكرار على تحقيق تجانس إيقاعي بين المقدمة والخاتمة يشكل هذه الصورة الدائرية للتكرار.

أما التكرار الدائري الذي جاءت عليه قصيدة (المطر) للشاعر أمل دنقل فقد خضع لمستوى إيقاعي أكثر تدفقاً، بحكم التقفية السطرية المتلاحقة التي وفرت صوتية أكبر لتردد التكرار:

وينزل المطر

ويغسل الشجر

ويثقل الغصون الخضراء بالثمر

*   *   *

ينكشف النسيان

عن قصص الحنان

عن ذكريات حب

ضيعه الزمان
لم تبق منه إلا النقوش في الأغصان
قلب ينام في سهم
وكلمتان
تغيب في عناق
جنبي.. فراشتان
وأنت ياحبيبتي
طير على سفر

* * *

ويرحل المطر
ويذبل الشجر
ويغمر الغبار النقوش والصور

* * *

وتهبط الأحزان
فتحمي الألوان
والقلب
والخطوط العرجاء
والأسمان
وينخر السوس القديم في العيدان
وتحل الطيور الزرق
بلا عنوان
تسأل عن هوانا
تسأل عما كان
..ما كان يا حبيبتي
حلم، وقد عبر!.

* * *

وينزل المطر
ويرحل المطر
وينزل المطر
ويرحل المطر
والقلب يا حبيبتي
مازال ينتظر[1]

ففي المقدمة يتكرر حرف العطف (الواو) في سطورها الثلاثة ينتهي الأول بمفردة العنوان نفسها (المطر)، في حين ينتهي السطر الخامس بالفعل المضارع (ينتظر)، وبذلك يفتح التكرار الدائري في جزئية – المقدمة والخاتمة– بواو العطف، ويغلق بصوت (الراء) المقفل.

ويمكن من أجل توضيح التكرار الدائري في القصيدة استخدام هذا الإحصاء البياني الذي يكشف عن علاقات هذا التكرار وأشكاله وطبيعة توزيعه:

المقدمة

و	ينزل		المطر
و	يغسل		الشجر
و	ينقل	الغصون الخضراء	بالثمر

الخاتمة

و	ينزل	المطر
و	يرحل	المطر
و	ينزل	المطر
و	يرحل	المطر
و	ينتظر	القلب يا حبيبتي مازال

إذ أن التكرار هنا أكمل دائريته على نحو واضح من خلال التكرار الحرفي (واو العطف)، والتكرار الفعلي (ينزل/ يرحل)، والتكرار الاسمي (المطر)، وبذلك يكون قد حقق تنوعاً إيقاعياً نابعاً من بنية التكرار نفسها.

[1] *الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٧-٥٩.*

٢-٥- تكرار اللازمة:

يقوم تكرار اللازمة على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية، تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساساً ومركزياً من محاور القصيدة.

يتكرر هذا السطر أو الجملة بين فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى. وقد تتعدد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها وحسب قدرتها على الأداء والتأثير.

يمكن أن يأتي تكرار اللازمة على نمطين: الأول هو اللازمة القبلية، والثاني هو اللازمة البعدية.

تعتمد اللازمة القبلية على ورودها في بداية القصيدة واستمرار تكرارها في بدايات مقاطعها بحيث تشكل مفتتحاً يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة.

ولو تفحصنا قصيدة الشاعر محمد السرغيني (إذا تشاء المدينة) لرأينا أن اللازمة التي تتكرر فيها هي لازمة قبلية:

مدينة النجوم
مدينة تغوص في النجوم
والناس في دروبها
في ملتقى شهوبها
تظلمهم مخالب العقاب
ويسعلون
كأنهم في ظلمة احتضار
ومن وراء عمرهم
ينحسر النهار
وتنطفئ أعينهم
كأنها ضباب

* * *

مدينة النجوم
مدينة بلا رؤى

مدينة تهيم
في موجة لا تنتمي إلى البحار
في موجة عقيمة بلا محار:
الظل في أغصانها لا لون له
والعطر مات شوقه
على سعير مزبلة
وكلما توقف الزمان
ينوء تحت عبئها
يعب ما في فيئها
من الشجن
يمسخها الدخان
ويصفع اللهيب
بسوطه الوجوه
فتفتح المدينة الأبواب
للغريب
فيضؤل الزمان
ويشحب المكان

* * *

مدينة الوجوم
مدينة بلا خموم
إذا تشاء ينطق الخرس
فيورق البكور في ربوعها
وينطفي الغلس[1]

تتكرر اللازمة في بداية القصيدة، ثم في بدايات المقاطع اللاحقة وبالـــشكل الذي يوضحه المرتسم الآتي:

---

[1] جريدة *(العلم الثقافي)*، ٥ يونيو ١٩٦٤، الرباط.

المقطع الأول:

مدينة	النجوم
مدينة	يغوص في النجوم

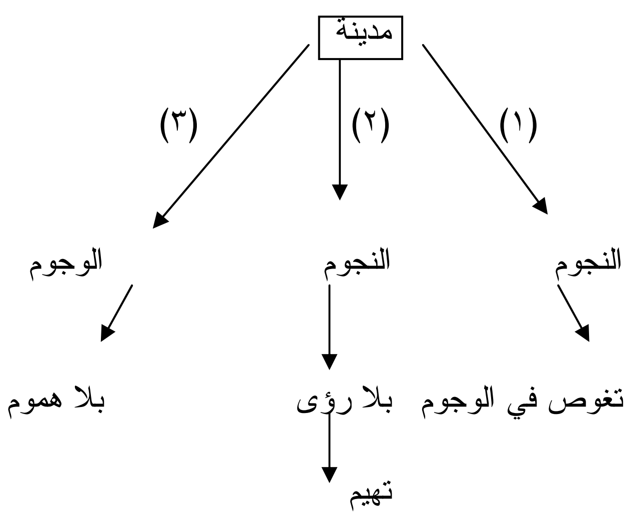
المقطع الثاني:

مدينة	النجوم
مدينة	بلا رؤى
مدينة	تهيم

المقطع الثالث:

مدينة	الوجوم
مدينة	بلا هموم

فاللازمة المركزية في التكرار هي مفردة (مدينة)، تتكرر مرتين في المقطع الأول، وثلاثاً في المقطع الثاني، ومرتين في المقطع الثالث، وتأخذ شكلاً محورياً في المقاطع الثلاثة:



غير أنها تتحول من (مدينة النجوم) في المقطعين الأول والثاني إلى (مدينة الوجوم) في المقطع الثالث، بعد أن تتحول تحولا دلالياً إلى هذا المعنى من خلال (تغوص في النجوم/ بلا رؤى/ تهيم)، وبقيت اللازمة محتفظة باتساقها الإيقاعي، عبر محافظتها على تقفية سطرية واحدة في المقاطع الثلاثة، مما

أفضى إلى سكونية واضحة في فضاء القصيدة الموسيقي.

أما اللازمة البعدية فإنها تتكرر في نهايات مقاطع القصيدة لتشكل بها استقراراً دلالياً وإيقاعياً، يمنح القصيدة عنصر الارتكاز والتمحور، كما يضبطها بفواصل إيقاعية منتظمة.

وغالباً ما تجيء مثل هذه القصائد ذات وحدة تقفوية تنبع أساساً من تقفية اللازمة نفسها، لما يحققه ذلك من اتساق موسيقي ينتظم عموم القصيدة، كما يمكن أن يلاحظ في قصيدة (يهوذا) للشاعر عبد العزيز المقالح على سبيل المثال:

أنكرني وقد رآني مرة، ومرة في وضح النهار
كان رفيقي
كم حملت حزنه معي
وفي السجون كم نظمنا أجمل الأشعار
في قصة أكلنا
وانتظرنا في الظلام رحلة القطار
ناديت باسمه حين بدأ
لم يلتفت
ألقى على حذائي نظرة وسار

* * *

ماذا أثار رعبه؟
حين رآني هم راجعاً
تعثرت أقدامه
الوجه كان لامعاً
والجيب كان لامعاً
وكنت أبدو جائعاً
فلاذ بالفرار
ألقى على حذائي نظرة وسار
كان ضميري عامراً بالحب والصفا

بالنور والوفا

ولم يكن يعاني أي جوع

فامتلأ المكان بالأحزان والدموع

وابتلع الطريق جنة الصديق

أطلت في غباره التحديق

وصرت أسأل الله له الشفا

كيف استدار؟

كيف طار!

ألقى على حذائي نظرة وسار[1]

تنقسم القصيدة على ثلاثة مقاطع تنتهي جميعها باللازمة البعدية (ألقى على حذائي نظرة وسار)، وهي لازمة تخضع لحركة فعلية واضحة، إذ أنها تقع بين فعلين (ألقى – سار).

وفي الوقت الذي تسيطر فيه اللازمة تقفوياً على جزء مهم من المناخ الموسيقي للمقطع الأول، من خلال التناغم التقفوي الواضح والحاصل في (النهار – الأشعار– القطار– سار)، فإن هذه الهيمنة تضعف في المقطع الثاني لتظهر في نهايته فقط (الفرار –سار)، وفي المقطع الثالث أيضاً(استدار –طار– سار).

ويبدو من حيث الأداء الوظيفي لتكرار اللازمة –سواء على المستوى الدلالي أو الإيقاعي– أن اللازمة القبلية تؤدي دوراً وظيفياً أكثر أهمية، لأن دخولها في بنية القصيدة وطبيعة عملها، إذا ما وظفت على نحو صحيح وبما يناسب حاجة القصيدة إليها تشكيلياً –يستدعي نفاذاً حراً ومنطلقاً في بنية القصيدة، بما يؤمن إنجازاً واضحاً ومصيرياً بالنسبة لها لأن موحياتها ترشح عمودياً من الأعلى إلى الأسفل على عموم فضاء القصيدة ومساحة فعالياتها. على العكس من اللازمة البعدية التي تؤدي دوراً وظيفياً محدوداً، بحكم استقرارها في نهايات مقاطع القصيدة على شكل ثوابت نتجية، إلى الدرجة التي قد تبدو في بعض الأحيان زائدة كما هو الحال في قصيدة المقالح، إذ أن الاستغناء عن اللازمة في المقطعين الثاني والثالث من دون تأثير كبير في البنية

---

(1) *ديوان عبد العزيز المقالح، ٣٦١-٣٦٢.*

العامة للقصيدة، فدورها هنا في أفضل أحواله هو دور إيقاعي مجرد يـستكمل مناخاً موسيقياً مرسوماً للقصيدة.

٢-٦-التكرار التراكمي:

يتحدد التكرار التراكمي في القصيدة الحديثة س بفكرة خضوع لغة القـصيدة بواقعها الملفوظ، إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكراراً غير منتظم، لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كـل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها.

فمن هذه القراءات ما يقتصر عمله على مقدمة القصيدة، ومنها ما يقتصر عمله على فاتحتها أو وسطها، ومنها ما يشمل عموم المساحة اللغوية للقصيدة.

وفي مقدمة ما يحققه هذا النوع من التكرار هو التنوع الإيقاعي الناتج عن تكرار تجمعات صوتية بعينها، كما يمكن ملاحظته على سبيل المثال في قصيدة (لن أعود) للشاعر شاذل طاقة:

سوف أمضي في طريقي
فاتركيني
ودعيني سائراً وحدي... لقد ضل رفيقي!
شئت أن أذهب وحدي... فدعيني
أنا قد أقسمت.. بالماضي السحيق!
وبعينيك.. وبالحب الطليق!
لن أعود!..
سوف لا يسمع هذا الدرب خطوي..
لا ولن يقلق بعد اليوم.. أجفان السماء!..
لقد اخترت طريقي.. سوف أهوي
ظامئ الروح.. إلى قعر الفناء!..
وإلى حبك يا دنيا شبابي....
لن أعود..
فلقد أدركت أني..

كنت أجري خلف أوهام السراب
وقضيت العمر مجنون التمني!
عبد أحلامي الكذاب!
سوف أمضي.. صوب هاتيك اللحود..
وإلى حبك.. والماضي البعيد..
لن أعود..
لقد اخترت طريقي.. فاتركيني
سوف أنسى قصة الماضي الدفين
وأماسي.. وما توحي من اللحن الحزين..
وأحاديث هوانا.. وتهاويل الحنين...
وخرافاتي.. ووهمي.. وجنوني!
فاتركيني..
لن أعود..
وسأحيا.. من جديد!
لن أعود!..[1]

إذ تتكرر حروف وأفعال وجمل بأعداد متباينة حسب القدرات الأدائية لكل نوع من أنواع التكرار.

ويمكن إجراء مخطط إحصائي يكشف نسبة ومستوى تراكم هذه التكرارات وأثرها الدلالي والإيقاعي:

---

[1] *المجموعة الشعرية الكاملة: ٨٧-٨٩.*

تكرار خماسي	
سوف	لن أعود
سوف	لن أعود
سوف	لن أعود
سوف	لن أعود
سوف	لن أعود

تكرار رباعي
لقد
لقد
لقد
لقد

تكرار ثلاثـــــــي		
طريقي	اتركيني	الماضي
طريقي	اتركني	الماضي
طريقي	اتركني	الماضي

تكرار ثنائي
دعيني دعيني
وحدى وحدى
أمضي أمضي

إن التكرار الأول الذي احتل مساحة مهمة من تراكمية التكرار في القصيدة هو جملة العنوان (لن أعود)، التي تكررت على شكل لازمة ست مرات، ابتداء من عنوان القصيدة حتى خاتمتها، وبذلك فرضت نسقاً إيقاعياً موحـــداً احتـــوى بقية النظم الإيقاعية المتولدة عن التكرارات الأخرى في القصيدة، كما فرضـــت نسقاً دلالياً أيضاً، إذ أن كل التكرارات الأخرى وبغض النظـــر عـــن مـــستوى تراكميتها تعمل دلالياً في دائرته ولا تكاد تخرج عنه.

وبهذا فإن التراكم التكراري في القصيدة كان يعمل إيقاعياً ودلالياً ضـــمن مناخ واحد، وبأداء متناسق يفضي إلى نتائج موحدة.

ويمكن أيضاً فحص قصيدة (القمر والمدينة) للشاعر محمد مفتاح الفيتوري ضمن الإطار التحليلي نفسه:

كان قلب الحديقة يركض

مختبئاً في الظلام

والحديقة أرخت ستائرها كي تنام

وتدلى القمر

ذلك العاشق الملكي محب السهر

ومضى يتسلق سور الحديقة

كان نصف إله، ونصف بشر

كان كل العذاب، وكل القدر
.. وأطلت عليه عيون الحديقة
عارياً داهمته عيون الحديقة
–يا قمر
عارياً يا قمر
أعمق الحزن حزن الحقيقة.

* * *

واستحال القمر
حجراً ميتاً تحت سور الحديقة(١)

تخضع القصيدة لتكرارات مختلفة تشكل النسبة العظمى منها مفردتا العنوان المتعاطفتان (القمر: الحديقة)، إذ تتكرر مفردة (الحديقة) سبع مرات ومفردة (القمر) خمس مرات، كما هو واضح في المخطط الآتي لمستويات التكرار:

تكرارسباعي	خماسي	ثلاثي	ثنائي	
الحديقة	القمر	كان	سور	عيون
الحديقة	القمر	كان	سور	عيون
الحديقة	القمر	كان	نصف	عاريا
الحديقة	ياقمر		نصف	عاريا
الحديقة	ياقمر		الحزن	
الحديقة			حزن	
الحديقة				

ينطوي هذا التكرار التراكمي لمفردتي (الحديقة/ القمر) بخاصة – فضلاً عن تحقيق التوازن الإيقاعي –على علاقة زمكانية بين دلالة القمر (الزمنية) ودلالة الحديقة (المكانية) ذات أداء متبادل، إذ تعمل مفردة (القمر) على منح مفردة (الحديقة) صفات تشخيصية تؤهلها لصنع زمن خاص للقصيدة، وتنتهي

(١) *ديوان محمد الفيتوري، مجلد١: ص٦٠٣-٦٠٤.*

مفردة (القمر) إلى مستقر مكاني يتحول به إلى مكان أيضاً وهذا التحول الدلالي يحقق لصورة القصيدة الشعرية إيقاعاً خاصاً.

٣-المزاوجة الموسيقية:

تعرضت القصيدة الحديثة إلى منعطفات مهمة في تشكيل موسيقاها مما لم تعرفه القصيدة العمودية ولم تشهده بحكم عوامل كثيرة، لعل في مقدمتها الطبيعة المرنة للشكل الشعري الحديث وقد تمحورت هذه الانعطافات حول نماذج من المزاوجة الموسيقية، سواء بين بحر شعري وبحر شعري آخر، أو بين الشعر والنثر، أو بين الشكل الحديث (الحر) والشكل القديم (العمودي)، مما أضفى عليها قيماً موسيقية جديدة أهلتها على نحو أكبر لاستيعاب تجربة العصر الانسانية بإشكالاتها وتعقيداتها.

ويمكن في هذا السبيل حصر أكثر هذه النماذج حضوراً وأهمية في القصيدة الحديثة بما يأتي:

٣-١-التداخل العروضي:

إن الأوزان الشعرية بوصفها الأساس الموسيقي الأكثر استقلالية الذي تقوم عليه القصيدة العربية، استطاعت أن تهيمن على البنية الموسيقية لهذه القصيدة زمناً طويلاً. وإذا ما فحصنا التطور الذي حصل في طريقة استخدامها حتى ما قبل ظهور الثورة الشعرية العربية نهاية الأربعينيات، فإننا سنخفق في الوصول إلى ظواهر عامة كبيرة يمكن التعويل عليها ودراستها.

غير أن هذه الهيمنة تعرضت إلى شرخ كبير بعد الثورة الشعرية آنفة الذكر، إذ اختلف النظام الموسيقي تماماً على أثر التوزيع الحر للتفعيلة على مساحة القصيدة واستثمار الترخصات العروضية استثماراً حياً وديناميا. إلا أن ذلك أدى في الوقت نفسه إلى الاقتصار على البحور الصافية (أحادية التفعيلة) من دون البحور المركبة -إلا في حدود ضيقة-.

وما لبثت النزعة التجريبة عند شعراء القصيدة الحديثة أن اهتدت في ضوء الحس الموسيقي الذي يمتلكه الشعراء للبناء المركب في القصيدة العمودية، إلى محاولة إيجاد تداخل عروضي بين بحرين أو أكثر، من أجل إيجاد مبررات إيقاعية تتجاوب مع تعقيد التجربة الشعرية الحديثة. إلا أن هذه الحرية في الاستخدام لا تعني الفوضى واعتباطية المزج، بل إن الانسجام الذي يجب أن

يتحقق بين الدلالة والوزن الشعري، واستيعاب الأفكار للانتقال الوزني[1]، وسلاسة الانتقال إيقاعياً كلها، عوامل من الواجب حضورها في مثل هذه المزاوجة الموسيقية.

ذلك لأن ((التغير في الوزن يصاحبه تغير في كياننا))[2] بوصفنا شركاء في صناعة فضاء متكامل لتجربة القصيدة، بمعنى أن الانتقال الوزني ليس ضرورة شكلية مجردة، نابعة من رغبة الشاعر في إضفاء تطور جديد على الشكل الموسيقي لقصيدته، بل يفترض أن يكون هذا الانتقال ((مصحوباً بالانتقال المعنوي أو الشعري))[3].

إن تعدد الأوزان يعني تعدد وسائل التعبير عن التجربة المعقدة المتشابكة التي يعيشها شاعرنا المعاصر، إذ أن أولى موجبات هذا التعدد هو الاتجاه الذي تشهده القصيدة العربية الحديثة نحو البنية الدرامية، وما يتطلبه ذلك من حركات موسيقية مختلفة ومتباينة قادرة على التعبير عن طبيعة الصراع والتعقيد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر[4]، وفضلاً عن ذلك فإن هذا التداخل العروضي يعطي الشاعر فرصة للتعبير عن ثراء التجربة كما يوفر في الوقت نفسه ((إمكانيات موسيقية تساعد على تلوين المعاني والعاطفة، حينما يصبح المعنى والموسيقى شيئاً واحداً لا يمكن فصلهما في القصيدة[5] مما يزيد من قدرتها الإبداعية على طريق تحقيق شعريتها الكاملة.

ولو تفحصنا القصيدة (مذكرات الصوفي بشير الحافي) للشاعر صلاح عبد الصبور لاكتشفنا تنوعاً عروضياً واضحاً في مقاطعها الخمسة.

في الوقت الذي يجيء فيه المقطع الأول على (البحر السريع)، والمقطع الرابع على (الوافر)، فإن المقاطع الثلاثة الأخرى –الثاني والثالث والخامس– تأتي جميعها على (الخبب):

–١–

---

(١) *مارك شودر وآخرون، أساس النقد الأدبي الحديث، ترجمة: هيفاء هاشم، مطابع وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، ١٩٦٦، دمشق: ٦٩–٧٠.*

(٢) *عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث: ٥١.*

(٣) *النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد: ٥٩.*

(٤) *نفسه، ص٦٢/ وانظر: د.علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ١٩٧٨، القاهرة: ١٨٥.*

(٥) *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: ٢٢٩.*

حين فقدنا الرضا
بما يريد القضا
لم تنزل الأمطار
لم تورق الأشجار
لم تلمع الأثمار
حين فقدنا الرضا
حين فقدنا الضحكا
تفجرت عيوننا.. بكا
حين فقدنا هدأة الجنب
نام على الوسائد
شيطان بغض فاسد
معانقي، شريك مضجعي، كأنما
قرونه على يدي
حين فقدنا جوهر اليقين
تشوهت أجنة الحبالى في البطون
الشعر ينمو في مغاور العيون
والذقن معقود على الجبين
جيل من الشياطين
جيل من الشياطين

-٢-

احرص ألا تسمع
احرص ألا تنظر
احرص ألا تلمس
احرص ألا تتكلم
قف...
وتعلق في حبل الصمت المبرم

ينبوع القول عميق
لكن الكف صغيرة
من بين الوسطى والسبابة والإبهام
يتسرب في الرمل كلام

-٣-

ولأنك لا تدري معنى الألفاظ، فأنت تناجزني بالألفاظ
اللفظ حجر
اللفظ منيه
فإذا ركبت كلاماً فوق كلام
من بينهما استولدت كلام
لرأيت الدنيا مولوداً بشعاً
وتمنيت الموت
أرجوك..
الصمت...
الصمت!

-٤-

تظل حقيقة في القلب توجعه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولو ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نقلناه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاه
وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفي لمائدتي
فلا تلقى سوى جيفة
تعالى الله، أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام
لأنك حين أبصرتنا لم نحل في عينيك
تعالى الله، هذا الكون، لا يصلحه شيء

فأين الموت، أين الموت، أين الموت

-٥-

شيخي (بسام الدين) يقول:

(يا بشر.. اصبر

دنيانا أجمل مما تذكر

ها أنت ترى الدنيا من قمة وجدك

لا تبصر إلا الأنقاض السوداء)

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ

كأن الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف على الإنسان الكركي

فمشى من بينهما الإنسان الثعلب

عجباً، ...

زور الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب

نزل السوق الإنسان الكلب

كي يفقأ عين الإنسان الثعلب

ويدوس دماغ الإنسان الأفعى

واهتز السوق بخطوات الإنسان الفهد

قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب

ويمص نخاع الإنسان الثعلب

يا شيخي بسام الدين

قل لي.. (أين الإنسان.. الإنسان؟)

شيخي بسام الدين يقول:

(اصبر.. سيجيء

سيهل على الدنيا يوماً ركبه)

يا شيخي الطيب!

هل تدري في أي الأيام نعيش؟

هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن

من أيام الأسبوع الخامس

في الشهر الثالث عشر
الإنسان الإنسان عبر
من أعوام
مضى ولم يعرفه بشر
حفر الحصباء، ونام
وتغطى بالآلام..[1]

إن عنوان القصيدة (مذكرات/ بشر الحافي)[*]

يحيل على نمط تركيبي خاص للقصيدة، يقترب من السيرة التي تفرض تنوع فصولها على مقاطع القصيدة

يبدأ المقطع الأول من القصيدة بداية ظرفية باستخدام ظرف الزمان (حين) الذي يتكرر خمس مرات في هذا المقطع ليفرض عليه هيمنة ظرفية، ويتكرر حرف الجزم (لم) ثلاث مرات متتالية في الأسطر الثالث والرابع والخامس، كما يتكرر الفعل (فقدنا) خمس مرات أيضاً.

إن هذه التكرارات التي تتضامن وتنسجم تماماً مع مفردات القصيدة الأخرى، تسهم في حصر فعالية المقطع الدلالية في دائرة الضيق والتشاؤم والخيبة المتولدة من ضعف صلة المخلوق بالخالق.

لذلك يأتي (البحر السريع) الذي نهض عليه المقطع عروضياً مستوعباً لهذا التشكيل الدلالي وقابلاً لاحتوائه والتفاعل معه.

إن أسطر المقطع الشعري اتسمت بالقصر النسبي، لهذا جاءت على شكل برقيات أو إضاءات سريعة متلاحقة لا تسمح بالتلبث أو الهدوء.

يتحول المناخ الشعري في المقطع الثاني إلى التحديد والحصار الذي يتمظهر على شكل حوار مقطوع (قادم من طرف واحد)، ومعزز بأفعال أمرية متلاحقة تلاحقاً مباشراً تبدأ بها السطور الشعرية الأول للمقطع "احرص –احرص– احرص– احرص– قف– تعلق"، وتنتهي بأفعال ساكنة (تسمع

---

[1] *ديوان صلاح عبد الصبور: ٢٦٣-٢٦٩.*

[*] *أبو نصر، بشر بن الحارث، كان قد طلب الحديث، وسمع سماعاً كثيراً، ثم مال إلى التصوف، ومشى يوماً في السوق، فأفزعه الناس فخلع نعليه، ووضعهما تحت أبطه، وانطلق يجري في الرمضاء، فلم يدركه أحد، وكان ذلك سنة سبع وعشرين ومائتين/ الديوان: ٢٦١.*

-تنظر- تلمس- تتكلم) منفية كلها بـ "إلا" تعبر عن مصادرة الحواس وإعدام قدرتها على الإنجاز.

تتحرك كل هذه العلاقات اللغوية التي تفضي إلى مستوى دلالي موحد بإيقاع (الخبب) بحركاته القصيرة المتجانسة، إذ تستمر هيمنته أيضاً على المقطع الثالث الذي يحظى بانفراج بسيط في انحسار دور المناخ الأمري، وتحوله إلى مناخ وصفي مشفوع بلغة "حكمية" أشبه ما تكون بالوصايا أو درس من دروس المتصوفة، لهذا جاءت الحركة التي تحكم المقطع الثالث أكثر سهولة، وإيقاعها أكثر سرعة، وهذا ما يفسر -على المستوى العروضي- تفوق التفعيلات الزاحفة زحاف الخبن "فعلن ب ب-" في المقطع الثالث، وتفوق التفعيلات الزاحفة زحاف الإضمار "فعلن - -" في المقطع الثاني، مما يسمح لإيقاعات المقطع الثالث ضرورة بفضاء إيقاعي وحركي أكثر سعة ومرونة وتدفقاً عما هو الحال في المقطع الثاني.

أما في المقطع الرابع فإن الحال يختلف بل يتغير تغيراً واضحاً، إذ تصعد الغنائية، ويتحول ذلك الهدوء الإيقاعي السابق إلى تدفق إيقاعي، وتسيطر لغة السرد والوصف، وتطول الجمل الشعرية بما يناسب الحال ومكوناتها وآفاقها.

إن هذا المقطع أشبه ما يكون بأغنية من أغاني المتصوفة التي تدعو إلى اعتزال الدنيا الفانية الزائفة التي لا يمكن إصلاحها. والبحث عن الموت (المخلص) الذي يمثل عندهم الحقيقة.

إن هذه الأفكار والصيغ والعلامات والدلالات تتحرك في الأفق الموسيقي للبحر (الوافر) الذي تهيمن على جزء كبير من مساحته الإيقاعية التفعيلة الزاحفة (مفاعلين ب - - -) وهي تفعيلة الهزج.

غير أن هذا التدفق الإيقاعي ما يلبث أن يهدأ في المقطع الخامس والأخير، حيث يظهر وجه الراوي (بشر) ناقلاً الحوار مع شيخه (بسام الدين) الذي يعبر حديثه عن الحكمة والتجربة والوعي الحاد بحقائق الأشياء، بواطنها وظواهرها.

وتستمر لغة المقطع بواقعها المشحون بالحس الصوفي، وتعود تفعيلة (الخبب) لتنتظم المسار الموسيقي للمقطع.

يتمحور هذا المقطع في بحث المتصوف عن (الإنسان الإنسان) عبر الحوار الصوفي مع شيخه، وتطرح هذه المعادلة الصوفية نماذج الإنسان المطروحة في الدنيا الزائلة والصراع المستديم بين هذه النماذج تحت قاعدة

البقاء للأقوى.

فهناك (الإنسان الأفعى –الإنسان الكركي– الإنسان الثعلب– الإنسان الكلب– الإنسان الفهد)، وفي خضم هذه المعادلة التي يجري التنافس والصراع الدنيوي فيها بين هذه النماذج الإنسانية التي يطرحها المقطع، يغيب وجه (الإنسان الإنسان) لأن زمنه قد ولى، وما نعيشه ليس سوى هامش زمني "اليوم الثامن من أيام الأسبوع الخامس من الشهر الثالث عشر"، لتصل المحاورة إلى نتيجة أن (الإنسان الإنسان) ليس سوى المتصوف نفسه الذي ينعى على الإنسان الذي يعيش في هامش الزمان صراعه الدنيوي ولهاثه وراء زيف الحياة الفانية.

إن هذه القناعات التي يتحرك فيها المنطق ويؤثثها بلغته وأسلوبه لا تحتاج قدراً كبيراً من الغنائية، وبالتالي إيقاعاً عالياً، وذلك لأن بنية المقطع بنية درامية تتطلب هدوءاً إيقاعياً منضبطاً، وهذا ما وفرته إيقاعات "الخبب" التي سارت بنحو متوازن مع درامية المناخ الشعري حتى نهاية القصيدة.

٣-٢-التداخل الشكلي:

يعمد الشاعر الحديث أحياناً إلى إيجاد نوع من التداخل الشكلي بين الشكلين الحر والعمودي، في محاولة منه لتحقيق مزاوجة موسيقية على المستوى السمعي، إذ أن الشعر العمودي يعمل دائماً على خلق غنائية عالية لا يخطئها السمع بحكم طبيعة مقومات نظمها القائمة أساساً على ذلك، في حين يحقق الشعر الحر لوناً من الدرامية[١] التي تقوم على إيجاد توازن وتناسب بين المستوى الدلالي والمستوى الإيقاعي مما يجعلها أقل غنائية وذات واقع موسيقي أقل هدوءاً بما يناسب طبيعة التجربة ومراحل نموها المتعددة.

لذلك فإن هذا التداخل الشكلي أو التناوب ينهض أساساً على محاولة تصعيد غنائية القصيدة الحديثة، لأن الانتقال من الشكل الحر إلى الشكل العمودي يصاحبه نقل كامل في طريقة معالجة الحال الشعرية إيقاعياً، بما يدفع بالمتلقي إلى استحضار ذائقته وخبرته التقليدية في الاستجابة لهذا التحول الشكلي في القصيدة، ومن ثم التقليل من حدة المسار الإيقاعي الموحد الضاغط على فضاء القصيدة الموسيقي.

وكذلك الحال في الانتقال المعاكس من الشكل العمودي إلى الشكل الحر،

---

[١] *حسن الغرفي، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: ١١٢.*

والذي يزيد من حدة المسار الإيقاعي ويصعد من غنائية القصيدة كما هو الحال في قصيدة (ليلى) للشاعر بدر شاكر السياب[١] التي تبدأ بثمانية أبيات من الشكل العمودي يفتتح بها القصيدة:

قرب بعينيـك منــي دون اغـضاء ***وخلنـــي أتملــى طيــف أهــوائي***

أبصرتها؟ كادت الدنيا تفجـر فـــي ***عينيــك دنيــا شــموس ذات آلاء***

أبصرت ليلى فلبنان الشموخ علـــى ***عينيك يـضحك أزهــاراً لأضــواء***

إني سألثمها فـــي بؤبؤيـك كمــن ***يقبل القمــر الفــضي فـــي المــاء***

ليلى! هواي الذي راج الزمــان بــه ***وكــاد يفلــت مــن كفـــي بالــداء***

حنانهــــا كحنـــــان الأم دثرنــــــي ***فأذهب الداء عن قلبي وأعـضائي***

أختي التي عرضها عرضي وعفتها ***تــاج أتيـــه بـــه بـــين الأخــلاء***

عرفتهــا فعرفــت الله عـــن كثـــب ***كأن فـــي مقلتيهــا درب إســرائي***

ليلى هواي مناي شعري
روحي الأعز علي من روحي وآمالي وعمري
حملته نحو مدى السماء
حملت ضفيرتها، هوائي كأنها أمواج نهر
نحو المجرة والنجوم ونحو جيكور الجميلة
فأنا فتى أتصيد الأحلام يا لك من فراشات خضيلة
أتصيد الأشعار فيها والقوافي والغناء
أوتذكرين لقاءنا في غرفة للداء فيها
ظل كظل الليل يخفق ساكنيها
لكننا بالشعر حولناه زرعاً من ضياء
بالحب أزهر واللقاء

---

[١] وانظر على سبيل المثال: قصيدتي (الرحلة ابتدأت) و (رثاء المالكي) لأحمد عبد المعطي حجازي، الديوان: ٢٨٤، ٣٠٦، و (مجنون بين الموتى) لأدونيس، الآثار الكاملة، مجلد ١: ٢٧٣، و (عن المسألة كلها) لسعدي يوسف، الأعمال الشعرية: ١٨٦.

ما كان أحلى حبنا العربي حب كثير وجنون قيس

التبغ صحرائي أهيم على رفارفها الحزينة

وهناك نبني خيمتين من التأسي

"ليلى مناد دعا ليلى فخف له	*نشوان في جنبات القلب عربيد*
كسا النداء اسمها سحراً وحببه	*حتى كأن اسمها البشرى أو العيد*
هل المنادون أهلوها وأخوتها	*أم المنادون عشاق معاً ميد*
أن يشركوني في ليلى فلا رجعت	*جبال نجد لهم صوتاً ولا البيد"*

ليلى تعالي نقطع الصحراء في قمراء حلوة

متماسكين يداً إلى يد من نحب

وترف في الأبعاد غنوة

للرمل همس تحت أرجلنا بها، للرمل قلب

يهتز منها أو ينام وللنخيل بها أنين

وتهر عن بعد كلاب بالغيم من نباح

هيهات يعشقه سوى غبش الصباح

فأنا وأنت نسير حتى تتعبين

"ماء أريد أليس في الصحراء غير صدى وطين؟"

وتكركر الصحراء عن ماء وراء فم الصخور

فأظل بالكفين أسقيك المياه فترتوين

أسقي صداك فترتوين

أو تذكرين لقاءنا في كل فجر

وفراقنا في كل أمسية إذا ما ذاب قرص

الشمس في البحر العتي

تأتين لي وعبير زنبقة يشق لك الطريق فأي عطر!

وتودعين فتهبط الظلماء في قلبي ويطفئ نوره القمر الوضي

فكأن روحي ودعتني واستقلت عبر بحر

وأظل طول الليل أحلم بالزنابق والعبير

وحفيف ثوبك، والهدير

يعلو فيغرق ألف زنبقة وثوب من حرير[١]

تقوم القصيدة على التشكيل الصوري المستند موسيقياً إلى (البحر البسيط) في أبياته الثمانية الأول، والبسيط كما هو معروف "بحر راقص يتصف بنغماته العالية، وبتغير موجي ارتفاعاً وانخفاضاً"[٢]، فضلاً عما تولده القافية الموحدة التي تنتهي بالهمزة المشبعة بالكسر من غنائية عالية تتناسب تماماً مع روح العاطفة المتحركة على مساحة الأبيات جميعاً، ومع شفافية اللغة ورقتها.

إن الدائرة الدلالية التي يتحرك بها هذا المفتتح العمودي دائرة ضيقة نسبياً، لا تتعدى الوصف والمناجاة وتقرير حال شعرية محددة، لكن هذه الدائرة ما تلبث أن تتسع باتساع حركة العاطفة وتغير المسار النفسي والتعبيري في القصيدة، بعد أن تنتهي مهمة الشكل العمودي الاستهلالية، منعطفة إلى الشكل الحر من خلال الابتداء بسطر شعري (ليلى هواي مناي شعري) كأنه عنوان جديد للقصيدة، ويبدأ عروضياً بتفعيلة (مستفعلن – – ب –) وهي التفعيلة نفسها التي يبدأ بها البسيط، لذلك فإن الانتقال كان سهلاً من الناحية الإيقاعية ولم يولد أي اختلال أو نبو، ليتحول بها البحر الشعري من "البسيط" إلى "الكامل" المعروف بسعة فضائه ولينه وانسيابيته وغنائيته ووضوح تنغيمه[٣].

إلا أن الغنائية هنا إذا ما قيست بالمقطع العمودي الاستهلالي فإنها أقل تدفقاً وانسيابية، وذلك لأن المحاورة الشعرية انتقلت من محاورة"أنا الشاعر" مع "الغائب" في الشكل العمودي، إلى محاورة مع "المخاطب" في الشكل الحر، ومن لغة قيمية تصف إلى لغة واقعية تحدد فعلاً ومكاناً للعمل الشعري، ومن الفعل الأحادي إلى الفعل المشترك، ومن وضع نفسي تأملي إلى وضع أكثر عملية ووضوحاً وإنجازاً.

تنتقل القصيدة بعد ذلك إلى الشكل العمودي مرة ثانية بأبيات أربعة يضعها الشاعر بين قوسين صغيرين مما يجعلها أشبه ما تكون بجملة اعتراضية، إذ كان الشاعر يستدعي "ليلى" استدعاء المخاطبة الحاضرة، بهدوء إيقاعي واضح

---

[١] ديوان بدر شاكر السياب: ٧٢٠–٧٢٣.

[٢] د. عبد الرضا علي، العروض والقافية: ١٠٩.

[٣] العروض والقافية: ٣٨.

يرتفع ويتدفق بهذه النقلة المفاجئة إلى الشكل العمودي، الذي يجيء في القصيدة وكأنه مقطع شعري معلق على محيطها، يؤثر في مساراتها ولا يدخل عالمهـا دخولاً إجرائياً، مستغلاً كل ما يمكن أن يمنحه "البحر البـسيط" مـن رشـاقة وغنائية وانطلاق.

لذلك فإنه بمجرد انتهاء الأبيات الأربعة فإن القصيدة تستأنف شكلها الحـر وكأن هذه الأبيات غير موجودة أصلاً، لأن التلاحم الشعري لغويـاً وإيقاعيـاً ودلالياً واضح تماماً بين ما قبل دخول الشكل العمودي وما بعـده، إذ يـستمر الشكل الحر في تقرير غنائيته الهادئة التي تتلون إيقاعاتها بتلون القوافي.

ويمكن ملاحظة أن التداخل الشكلي بوصفه نموذجاً من نماذج المزاوجـة الموسيقية التي تستهدف بالدرجة الأساس كسر حدة الرتابـة الموسـيقية فـي القصيدة الحديثة، قد فقد إثارته في المرحلة الشعرية الراهنة، ونادراً ما لجأ إليه شعراء اليوم، وذلك بسبب محدودية إيجازه وبعده قليلاً عـن جـوهر العمـل الشعري. على العكس من التداخل العروضي الذي ما زال يحظى باهتمام أكثر الشعراء لما فيه من قدرات ثرية وعميقة في رفد القـصيدة الحديثـة بعناصـر جديدة، يمكن أن تسهم في تعميق شعريتها وإثراء طاقاتها الإبداعية الخلاقة.

٣-٣-التضمين النثري:

لقد منح الشكل الجديد للقصيدة العربية الحديثة -وما ينطوي عليـه مـن حرية في تجريب وسائل تعبير مختلفة وتطويرها- فرصاً كبيرة للشاعر العربي الحديث لاستثمار طاقاته المبدعة، من أجل دفع قصيدته إلى أقـصى مراحـل التطور بما يناسب التجربة والعصر معاً.

وكان من أبرز أشكال المزاوجة الموسيقية التي اهتـدى إليهـا الـشاعر الحديث هو ما يدعى بـ "التضمين النثري" أو الاختلاط، أي مزج الشعر بالنثر بوصفه إحدى الوسائل المهمة العاملة على "كسر حدة المهيمن العروضي علـى البنية الإيقاعية"[(١)] فضلاً عن مهمتها الدلالية.

إذ على الرغم من أن الشعر يحاول دائماً "أن يحمل معـاني أكثـر ممـا يستطيع النثر أن يؤدي، وأن موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلـى

[(١)] *حاتم الصكر، مالا تؤديه الصفة: ١٩.*

تلك المعاني[1] بما تمتلكه من قدرات استثنائية في التوصيل.

إلا أن النثر داخل كيان القصيدة يأتي مشحوناً "بقوى التوضــيح النثــري الفعال الذي يخدم وجهة القصيدة ومدلولها الأخير"[2]، فضلاً عما يحققه الانتقال من الشعر إلى النثر من قدرة على نقل "ما ينتج عن الموسيقى مــن إحــساس انفعالي إلى حالة الهدوء النسبي، تتحقق باستيعاب القصيدة لمقطــع نثــري أو أسطر نثرية، إذ أن للغة الشعر والموسيقى وظائفها الانفعالية"[3].

ومع ذلك فإنه ليس بالإمكان حصر وظائف هذا التضمين ومبرراته بنقاط محددة، إذ إن لكل تجربة في ذلك قانونها الخاص، فقد يأتي في بعض الأحيــان معادلاً موضوعياً لحالة نفسية معينة تهيمن على التجربة، وقــد يــأتي انــسياباً لتداعي المعاني محققاً في ذلك هدفي القطع والوصل في بنية القصيدة الإيقاعية، أو تعبيراً عن الدرامية والخطابية المباشرة، وقد يأتي أحياناً نوعاً مــن العجــز الشعري[4] فيكون وسيلة مخلصة لكنها غير قادرة في هذه الحالة على الإفــادة من معطيات المزاوجة.

ولو تفحصنا قصيدة "قراءة" للشاعر محمد عفيفي مطر[5]، وحاولنا اكتشاف النظام الذي اعتمدته في مزاوجة الشعر بالنثر وإمكانية ذلك في تحقيق شــعرية القصيدة، لأدركنا قيمة هذا التضمين النثري عند شاعر يعي تماماً مغزى هــذا العمل ومبرراته ونتائجه:

تلبس الشمس قميص الدم،

في ركبتها جرح بعرض الريح

والآفاق ينابيع دم مفتوحة للطير والنخل..

سلام هي حتى مشرق النوم

---

[1] *د.محمد النويهي، قضية الشعر الجديد: ٢٠.*

[2] *البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد: ١١١/ وانظر: علي العلاق، مملكة الغجر: ٦٨-٦٩.*

[3] *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: ٢٦٣.*

[4] *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: ٢٦٣.*

[5] *انظر على سبيل المثال: قصيدة كوابيس الليل والنهار لفدوى طوقان، الديوان: ٥٨٢. وقصيدة البستاني لسعدي يوسف، الأعمال الشعرية: ٥١، ومزامير لمحمود درويش، الديوان، مجلد ٢: ٩، والقديسات الخمس لسميح القاسم، ديوان "دخان البراكين" دار العودة، بيروت ١٩٧٣: ٨٩، وعندما تبكي الأرض بعيون القمر لعبد العزيز المقالح، الديوان: ٥٠٠.*

سلام/

ونساء النهر يطلعن:

خلاخيل من العشب-

استدارات من الفضة والطمي،

اشتهاء بللته رغوة الماء

تصايحن على الطير، وبالشيلان يمسحن زجاج الأفق،

يبكين بكاء طازج الدفء..

سلام هي حتى مشرق النوم...

سلام/

ضمت الحقول ركبتيها ونامت الثعابين

سلام ظلامي يتكوم قشاً ناعماً وزغباً

والثيران أغفت واقفة تتكسر أنجم الليل في

حدقاتها الفسفورية الغائبة

سلام قناع من ليل رحيم

نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحي

وخلت الأرض من كل دابة

فإذا قضيت صلاة العتمة وأقبلت ملائكة الحلم

وأشرق النوم بنور شمسه الخضراء

وآيته المبصره

فبرحمة منه خلعت أعضاء النهار وفتحت في

النصف الهالك نافذة والتففت بالنصف الحي

وقامت قيامة الرؤية:

ترجلت عن رسوم الشراشف ورائحة المخدات

فهل تركت الأغطية على وجهي رسومها الشجرية البارزة؟!

وجهي ورق يتطاير وثمار يساقطن وأفرع تنمو..

مهرة تطلع من بيت أبي:

تطوى المسافات لها، الفضة والبرق على
حافرها ضوأ غرناطة والأرض وراء النهر،
والزنبق والكحل بعينيها مرايا اشتعلت
بالطلل الواسع،
تعلو قامتي في جسد الحلم، أضيء،
الشجر الطالع في وجهي معقود
ودمع طازج الخضرة مكتوب على وجهي
ينابيع وأقواساً من الماء الهلالي.
وتعلو قامتي في جسد الحلم:
سهيل وردة خافقة في عروة القلب
ينابيع دم معتمة تصحو،
خيول طلعت من "جزء عم"،
اتسعت دائرة الأرض..
سلام هي حتى مطلع الفجر.. سلام/[١]

قصيدة "قراءة" مكتوبة على بحر "الرمل"، وهو من البحور المعروفة بفضائها الموسيقي الواسع، ويتمتع بقدرة كبيرة على توليد غنائية عالية وانسيابية مدهشة ومرونة كبيرة[٢] تمكن الشاعر من الانطلاق والتدفق الإيقاعي غير المحدود.

ولاشك في أن طبيعة التجربة تفرض نموذجها الغنائي الخاص على البحر الشعري وتفيد من إمكانياته الموسيقية بالقدر الذي يخدمها ويحقق غاياتها الشعرية.

تبدأ قصيدة "قراءة" بتشخيص معامل الطبيعة عبر لغة سردية لا يمكن إخفاء غنائيتها، لا سيما ما يمنحه التدوير من انسيابية واستمرارية في التدفق تزيد من امتداد مساحة الغناء فيها.

إن الاستهلال الذي افتتحت به القصيدة عالمها الشعري وينتهي عند "سلام

---

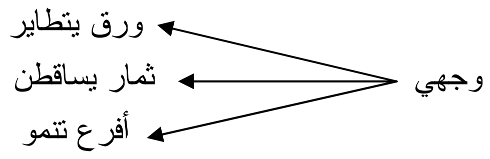
[١] *أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، بغداد: ٢١-٢٥.*
[٢] *العروض والقافية: ٨٣.*

هي حتى مشرق النوم. /سلام" يمثل لوحة القصيدة الأولى والأساسية، التي جاءت مركزة ومكثفة ومحملة بالرموز والاستعارات والمجازات، مما جعل استمرارها أكثر من هذا الحد يكاد يكون مستحيلاً لأن الأفكار تحاول أن تقلل من انسيابية القصيدة وغنائيتها، لذلك سرعان ما توقف الغناء وتحررت الأفكار من سيطرة الموسيقى وقمعها، لتتحرك بحرية في المقطع النثري الذي يبدأ بـ "ضمت الحقول ركبتيها ونامت الثعابين"، لتهدأ الحركة الشعرية تماماً وتتحرك القصيدة بلغة هامسة مشحونة، مظهرة قدراتها الفلسفية والنطقية في التعبير والاحتمال من دون أية رقابة إيقاعية.

إن الانتقال هنا انتقال حاد وانعطافة ليست سهلة في معيار التلقي، يمكن أن تفسد على المتلقي الذي يستسلم لغنائية الاستهلال متعة التواصل، إلا أن استيعاب هذه المزاوجة من خلال التمثل ومحاولة الدخول في جوهر الحدث الشعري كفيل بتحقيق التواصل المنشود.

إن هذا المقطع النثري كما هو واضح معزز بقوة التوضيح النثري وبراعته، فضلاً عن قدرة اللغة فيه الإبقاء على عناصر مهمة وضرورية من فضاء القصيدة الشعري بما يجعل عمل النثر هنا شعرياً محضاً.

وما إن ينتهي المقطع النثري إلى استكمال دورة بلوحة تشكيلية ذات آفاق احتمالية متضامنة:



حتى تبدأ الحركة الشعرية المتمثلة بالأفعال "يتطاير /يساقطن/ تنمو" بتوليد وضع شعري يستدعي استئناف الانطلاقة الموسيقية "إيقاعياً ودلالياً" والتي تبدأ فعلاً بـ "مهرة تطلع من بيت أبي"، لتعود الموسيقى أكثر غنائية من الاستهلال بحكم الدلالات التي تفرزها الأفعال ذات الأداء الحركي المتسارع، والمنتشرة على مساحة المقطع بإيقاع مكاني بصري يمكن أن يكشف عنه المخطط الآتي:

تكرار سباعي	خماسي	ثلاثي	ثنائي	
الحديقة	القمر	كان	سور	عيون
الحديقة	القمر	كان	سور	عيون
الحديقة	القمر	كان	نصف	عاريا
الحديقة	ياقمر		نصف	عاريا
الحديقة	ياقمر		الحزن	
الحديقة			حزن	
الحديقة				

إن هذه المزاوجة الموسيقية التي يحققها التضمين النثري حققت –فضلاً عن التنوع الإيقاعي الذي يخدم تجربة القصيدة –خرقاً في البنية العامة للنص وكسراً لاستقامة زمنها[١].

وهكذا الحال في بقية مقاطع القصيدة التي يتناوب فيها الشعر والنثر تناوباً يحقق نمواً دلالياً وإيقاعياً لعالمها.

إن هذا النوع من المزاوجة الموسيقية ما زال يغري الكثير من شعرائنا المحدثين بمواصلة تجريبه واستخدامه، نظراً لما ينطوي عليه من فرص، يمكن إذا استطاع المبرزون منهم معالجته ببراعة ودقة وتقدير صائب لضرورته أن يقدم نتائج باهرة، تفتح آفاقاً جديدة بوجه القصيدة الحديثة التي ما تنفك تبحث عن مثل هذه الآفاق وغيرها على الدوام.

ﷻﷻ

---

(١) *محمد صابر عبيد، مقال "النار والماء: حلم الإزاحة وحلم التوطين، جريدة الثورة (البغدادية)، في ١٩٩١/٤/٢٥.*

ثبت المصادر والمراجع

١-الكتب العربية
٢-الكتب المترجمة
٣-الدواوين والمجموعات الشعرية
٤-الدوريات:
- المجلات
- الصحف
٥-معاجم المصطلحات
٦-الأطروحات الجامعية.

١-الكتب العربية:

-د.إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٨١، القاهرة.

-د.إبراهيم السامرائي في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان.

-د. أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: علال الغازي، ١٩٨٠، الرباط.

-د.إحسان عباس، عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٥، بيروت.

-د.أحمد كشك، القافية تاج الإيقاع الشعري، ١٩٨٣، القاهرة.

-أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط١، ١٩٨٥، بيروت.

صدمة الحداثة، دار العودة، ط٢، ١٩٧٩، بيروت.

مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط١، ١٨١٧، بيروت.

-أمين البرت الريحاني، مدار الكلمة -دراسات نقدية- دار الكتاب اللبناني- بيروت- دار الكتاب المصري- القاهرة، ط١، ١٩٨٠.

-إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط٢، ١٩٨٢، بيروت.

-توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤، تونس.

-د.جابر قميحة، التراث الإنساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة والنشر، ١٩٨٧، القاهرة.

-حسن الغرفي، البنية الإيقاعية في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٩، بغداد.

-خالدة سعيد، حركية الإبداع -دراسات في الأدب العربي الحديث -دار العودة، ط٢، ١٩٨٢، بيروت.

-روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، ط١، ١٨٧١، بيروت.

-سامي مهدي، أفق الحداثة وحداثة النمط -دراسة في حداثة مجلة "شعر" بنية ومشروعاً ونموذجاً-، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨، بغداد.

-د.سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، ط١، ١٩٨٨، بيروت.

-د.شكري محمد عياد، دائرة الإبداع -مقدمة في أصول النقد-، دار الياس العصرية، ١٩٨٧، القاهرة.

اللغة والإبداع -مبادئ علم الأسلوب العربي-، انترناشيونال برس، ط١، ١٩٨٨، القاهرة.
-د.صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩، بيروت.
-د.صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات: مكتبة المثنى، ط٥، ١٩٧٧، بغداد.
-صفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي، كتاب الأدوار، شرح وتحقيق: هاشم محمد الرجب، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠، بغداد.
-د.صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٣، ١٩٨٧، بغداد.
-طراد الكبيسي، الغابة والفصول، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٩، بغداد.
-د.عبد الله الغذامي، تشريح النص -مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة -دار الطليعة، ط١، ١٩٨٧، بيروت.
-د.عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٥، القاهرة.
-د.عبد الرضا علي، العروض والقافية -دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر-، دار الكتابة للطباعة والنشر، ١٩٨٩، الموصل.
-د.عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون، الشركة التونسية للتوزيع، ١٩٨١، تونس.
اللسانيات من خلال النصوص، الشركة التونسية للتوزيع، ط٢، ١٩٨٦، تونس.
-د.عبد الفتاح صالح نافع، عضوية الموسيقى في النص الشعري مكتبة المنار، ط١، ١٩٨٥، الزرقاء.
-عبد الفتاح كيلطو، الأدب والغرابة -دراسات بنيوية في الأدب العربي- دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٢، بيروت.
-د.عبد الواحد لؤلؤة، الأرض اليباب -الشاعر والقصيدة-، منشورات مكتبة التحرير، ط٢، ١٩٨٦، بغداد.
-د.عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر -قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية- دار العودة ودار الثقافة، ط٣، ١٩٨١، بيروت.
-د.عزيز الحسين شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات، ط١، ١٩٨٧، بيروت -باريس.
-د.علوي الهاشمي، قراءة نقدية في قصيدة حياة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٩، بغداد.
-د.علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ١٩٧٨، القاهرة.
-علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، القاهرة.

-د.كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي -دراسات بنيوية في الشعر- دار العلـم للملايـين ١٩٧٩، بيروت.

في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م، ط١، ١٩٨٧، بيروت.

-مجد محمد الباكير البرازي، في النقد الأدبي الحديث، مكتبة الرسالة الحـديث، ط١، ١٩٨٦، عمان.

-د.محسن أطميشن، دير الملاك -دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصـر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٢، بغداد.

-محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنـشر-بيـروت، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء-، ط٢، ١٩٨٥.

-د.محمد السرغيني، محاضرات في الـسيميولوجيا، دار الثقافـة والنـشر والتوزيـع، ط١، ١٩٨٧، الدار البيضاء.

-د.محمد عوني عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخـانجي بمـصر، ١٩٧٧، القاهرة.

-محمد العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، ١٩٧٦، تونس.

-د.محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصـر، دار المعـارف، ط٢، ١٩٨٧، القاهرة.

واقع القصيدة العربية، دار المعارف، ط١، ١٩٨٤، القاهرة.

-محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر المعاصر، دار سراس للنشر، ١٩٨٥، تونس.

-د.محمد مندور، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، معهـد الدراسـات العربيـة، ١٩٥٨، القاهرة.

-د.محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط١، ١٩٧١، القاهرة.

-محمد ياسر شرف، النثيرة والقصيدة المضادة، النادي الأدبي بالرياض، ١٩٨١، الرياض.

-د.منيف موسى، الشعر العربي الحديث في لبنان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦، بغداد.

- نظرية الشعر عند الشعراء النقاد من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة)، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٨٤، بيروت.

-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، ط٢، ١٩٦٥، بغداد.

-نجيب العوفي، جدل القراءة -ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر- دار النشر المغربية، ١٩٨٣، الدار البيضاء.

-د.يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٧، الرباط.

-د.يوسف بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨٣، بيروت.

في العروض والقافية، دار الفكر للنشر والتوزيع، ١٩٨٤، عمان.

٣-الكتب المترجمة:

-ارشيبالد ماكليش، الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، ١٩٦٣، بيروت.

-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٦، الدار البيضاء.

-ج.س. فريزر، الوزن والقافية والشعر الحر، ترجمة: د.عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي (٨)، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠، بغداد.

-جورج سانتانا، الإحساس بالجمال، ترجمة: د.محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

-جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي. دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط٢، ١٩٦٥، دمشق.

-رولان بارت، لذة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨، الرباط.

-رومان ياكوبسن، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٧٩، بيروت.

-رينيه ويليك واوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة، محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٧٢.

-س. موريه، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ترجمة: سعد مصلوح، عالم الكتب، ط١، ١٩٦٩، القاهرة.

-سوزان بيرنار، جمالية قصيدة النثر، ترجمة: زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد.

-غيورغي غاتشف، الوعي والفن، ترجمة: د.نوفل نيوف، سلسلة عالم المعرفة "١٤٦"، ١٩٩٠، الكويت.

-ف.أ. ماثيسن، ت.س إليوت الشاعر والناقد، ترجمة: د.إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٦٥، بيروت -نيويورك.

-كلود ليفي شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم: د.شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٦، بغداد.

-مارك شودر وآخرون، أسس النقد العربي الحديث، ترجمة: هيفاء هاشم، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٦٦، دمشق.

-مجموعة مؤلفين، الشعر بين نقاد ثلاثة، ترجمة: منح خوري، دار الثقافة، ط١، ١٩٦٦، بيروت.

-مجموعة مؤلفين، نظرية المنهج الشكلي -نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٢، بيروت.

-هيغل، فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، ١٩٨١، بيروت.

٣- الدواوين والمجموعات الشعرية:

-أحمد عبد المعطي حجازي، ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، ١٩٧٣، بيروت. كائنات مملكة الليل، دار الآداب، ط١، ١٩٧٨، بيروت.

-أدونيس، الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، ط١، ١٩٧١، بيروت. مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، بيروت.

-أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط٢، ١٩٨٥، بيروت.

-أنسي الحاج، لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨٢، بيروت.

-بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، ١٩٧١، بيروت.

-بلند الحيدري، أغاني المدينة الميتة، دار العودة، ط٢، ١٩٧٤، بيروت. ديوان بلند الحيدري، دار العودة، ط٢، ١٩٨٢، بيروت.

-حسب الشيخ جعفر، الأعمال الشعرية ١٩٦٤-١٩٧٥، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٥، بغداد.

-حميد سعيد، ديوان حميد سعيد، مطبعة الأديب البغدادية، ط١، ١٩٨٤، بغداد.

-خالد علي مصطفى، سفر بين الينابيع، وزارة الإعلام، ١٩٧٢، بغداد.

-خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، دار العودة، ١٩٧٢، بيروت.

-خليل الخوري، اعتراف في حضرة البحر، دار الشؤون الثقافية والنشر، ١٩٧٣، بغداد.

-رشدي العامل، هجرة الألوان، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٧٣، بغداد.

-سامي مهدي، الأعمال الشعرية ١٩٦٥-١٩٨٥، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٨، بغداد. سعاد عوليس، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٧، بغداد.

-سعدي يوسف، الأعمال الشعرية ١٩٥٢-١٩٧٤، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٨، بغداد.

-شاذل طاقة، المجموعة الشعرية الكاملة، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ١٩٧٧، بغداد.

-صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، ط١، ١٩٧٢، بيروت.

-عبد الرحمن طهمازي، ذكرى الحاضر، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٤، بغداد.

-عبد العزيز المقالح، ديوان عبد العزيز المقالح، دار العودة، ١٩٧٧، بيروت.

-عبد الوهاب البياتي، أباريق مهشمة، دار العودة، ١٩٧٠، بيروت. بستان عائشة، دار الشروق، ط١، ١٩٨٩، القاهرة. ديوان عبد الوهاب البياتي، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت.

-فاضل العزاوي، الشجرة الشرقية، وزارة الإعلام، ١٩٧٦، بغداد.

-فدوى طوقان، ديوان فدوى طوقان، دار العودة، ط١، ١٩٧٨، بيروت.

-فوزي كريم، جنون من حجر، منشورات وزارة الإعلام، ١٩٧٧، بغداد.

-لميعة عباس عمارة، لو أنبأني العراف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠، بيروت.

-محمد جميل شلش، الأعمال الشعرية الكاملة، جـ٢، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٩، بغداد.
-محمد عفيفي مطر، أنت واحدها وهي أعضاؤك انتثرت، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، بغداد. كتاب الأرض والدم، وزارة الإعلام، ١٩٧٢، بغداد. ملامح الوجه الانباد وقليسي، دار الآداب، ط١، ١٩٦٩، بيروت.
-محمد القيسي، كتاب الفضة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٦، بيروت.
-محمد الماغوط، الأثار الكاملة، دار العودة، ١٩٧٣، بيروت.
-محمد مفتاح الفيتوري، ديوان محمد الفيتوري، المجلد الأول، دار العودة، ط٣، ١٩٧٩، بيروت.
-محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة، ط٦، ١٩٨٧، بيروت.
ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، دار العودة، ط٢، ١٩٧٨، بيروت.
-معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط٢، ١٩٨١، بيروت.
-نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، دار العودة، ط٢، ١٩٧٩، بيروت.
-ياسين طه حافظ، قصائد السيدة الجميلة، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٨، بغداد.

٤- الدوريات:

٤-١- المجلات:

-أحمد عبد المعطي حجازي، (مقابلة)، مجلة الدستور، العدد ٣٩١، ١٩٨٥، لندن.
-أدونيس، مجلة الشعر، العدد، ١٤.
-بارتون جونسون، مقال (دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر)، ترجمة: سيد البحراوي، مجلة الفكر العربي، العدد ٢٥، السنة ١٩٨٢.
-حاتم الصكر، ما لا تؤديه الصفة، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، ١٩٨٩، مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد.
-سعد مصلوح، مقال (المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي)، مجلة فصول، العدد٤، مجلد ٦، ١٩٨٦، القاهرة.
-د. سلمى الخضراء الجيوسي، مقال (الشعر العربي المعاصر- تطوره ومستقبله)، مجلة عالم الفكر، المجلد ٤، العدد ٢، ١٩٧٣، الكويت.
-د. عبد الرضا علي، الإيقاع الداخلي في قصيدة الحرب، بحث مقدم إلى مهرجان المربد العاشر، مستل مطبوع بدار الحرية للطباعة، بغداد.
-د. عبد العزيز المقالح، مجلة الثقافة العربية (الليبية)، العدد ١١، ١٩٧٦.
-د. علوي الهاشمي، مقال (جدلية السكون المتحرك، مدخل إلى فلسفة بنية الإيقاع في الشعر العربي)، مجلة البيان، العدد ٢٩٠، ١٩٩٠، الكويت.

-د. علي جعفر العلاق، مقال (الشعر خارج النظم -الشعر داخل اللغة- دراسة في قصيدة النثر)، مجلة الأقلام، العدد ١١-١٢، ١٩٨٩، بغداد.
-د. عمران الكبيسي، مقال (أسلوبية جديدة لإيقاع الشعر المعاصر)، مجلة الأقلام، العدد١، ١٩٩٠، بغداد.
-محمد صابر عبيد، مقال (موسيقى الشعر الحديث)، مجلة الآداب، العدد ٦-٤، السنة ٣٨، ١٩٩٠، بيروت.
- مقال (سردية النص وتداعي الأمكنة)، مجلة الطليعة الأدبية، العدد ٥-٦، ١٩٩٠، بغداد.
-د. محمد فتوح أحمد، مقال (ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري)، مجلة البيان، العدد ٢٨٨، ١٩٩٠، الكويت.
-محمود أمين العالم، مجلة الآداب، يناير، ١٩٥٥، بيروت.
-مريد البرغوثي، مجلة لوتس، العدد ٦٥/٦٦، ١٩٨٨، تونس.
-د. مصطفى جوزو، مقال (في التوازن اللغوي: المعادل الإيقاعي والمعنوي)، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٦٨-٦٩، ١٩٨٩، بيروت.
-نازك الملائكة، مقال (القصيدة المدورة في الشعر العربي الحديث)، مجلة الأقلام، العدد ٧، السنة ١٣، ١٩٧٨.
-يمنى العيد، مقال (خطوط عريضة في البحث عن هوية للقصيدة العربية الحديثة)، مجلة الكرمل، العدد٤، ١٩٨١.

٤-٣- الصحف:

-أحمد المجاطي، جريدة (الأهداف)، ك٢، ١٨٦٥، الرباط.
-محمد السرغيني، جريدة (العلم الثقافي)، ٥يونيو، ١٩٦٤، الرباط.
-محمد صابر عبيد، جريدة (الثورة)، ٢٥ نيسان، ١٩٩١، بغداد.

٥- معاجم المصطلحات:

-د.أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، جـ١، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٩، بغداد.
-معجم النقد العربي القديم، جـ١، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٨٩، بغداد.
-د.رشيد العبيدي، معجم مصطلحات العروض والقوافي، ط١، ١٩٨٦، بغداد.
-د.مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤، بيروت.

٦-الأطروحات الجامعية:

-ثائر عبد المجيد العذاري، الإيقاع في الشعر العربي الحديث في العراق، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية، جامعة بغداد، ١٩٨٩.

๖๖

صدر للكاتب

١-***السيرة الذاتية الشعرية -قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثـة العربيـة-*** *دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة- الإمارات العربيـة المتحـدة ١٩٩٩ (الكتـاب الفائز بالجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي/ الدورة الثانية).*

٢-***المتخيل الشعري-أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحـديث-*** *دار الشؤون الثقافية العامة بغداد /٢٠٠٠ (الكتاب الفائز بجائزة الاتحـاد العـام للأدباء والكتاب في العراق).*

٣-***أحزان الفرشات الكهربائية -شعر-*** *الصفاء للنشر ١٩٩٩ الموصل.*

٤-***يوميات جواد طاعن في العشق -شعر-*** *الصفاء للنشر ١٩٩٩ الموصل.*

٥-***شعرية القصيدة العربية الحديثة*** *-غيوم للنشر- ٢٠٠٠ بغداد.*

له قيد الإصدار :

-منازل السرد- في حداثة النص القصصي العراقي.

عنوان الكاتب

العراق -جامعة تكريت- كلية التربية.

□□

المحتويات

رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الايقاعيـــة:
حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى.../ محمد صابر عبيد- دمشق:
اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١ - ٢٤٠ ص؛ ٢٤سم.

١- ٨١١.٠٠٩ ع ب ي ق   ٢- العنوان
٣- عبيد

ع- ١٩٣٩/١٠/٢٠٠١   مكتبة الأسد

❑❑